مجلة النـ(ا)ـص

دورية فصلية علمية محكمة تعنى بالدراسات البحوث الأدبية و اللغوية و علاقتها بالعلوم الإنسانية، تصدر عن قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة جيجل / الجزائر

العدد 14 ديسمبر 2013

ترسل المقالات إلى السيد مدير التحرير/قسم اللغة و الأدب العربي/كلية الآداب و اللغات القطب الجامعي تاسوست جامعة جيجل 1800

البريد الإلكتروني/ languearabedepartement@yahoo.fr

الهاتف/ 0021334510748 مكتب 135

الفاكس/ 00213 34510746

رقم الإيداع القانوني : 573 / 2004

الرقم الدولي المعياري: ISSN 1112-4784

منشورات جامعة جيجل _ الجزائر

شروط النشر في المجلة

يشترط في الدراسات و المقالات المرسلة إلى مجلة النـ(ا)ـص أن تراعى فيها الشروط التالية:

- أن يكون التخصص في اللغة و الأدب و كل ما يتعلق بالآداب والعلوم الإنسانية.
- أن يكون البحث أصيلا لم يسبق نشره في مجلة أو كتاب.
- أن يرفق البحث بإفادة خطية تتضمن عدم نشره من قبل، و التعهد بعدم إرساله إلى جهات أخرى قصد نشره .
- أن لا يقل عدد صفحات البحث عن عشر صفحات (10) و أن لا يزيد عن (20)
- يقدم البحث في نسختين ورقيتين مع قرص صلب
- يكتب اسم و لقب الباحث و درجته العلمية و رقم هاتفه وعنوانه الالكتروني في ورقة مفصلة عن البحث.
- تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي .
- البحوث التي لا تجاز للنشر لا ترد إلى أصحابها.
- تكتب المادة المرسلة بخط : TRADITIONNEL ARABIC
- توضع الهوامش في آخر المقال .
- ضرورة المعالجة الأوتوماتيكية للهوامش **insertion automatique** وكذا اعتماد نظام تجميع الأشكال التوضيحية و المخططات **groupé**
- المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر إلا عن آراء أصحابها.
- يرفق البحث المقدم لإدارة المجلة بسيرة ذاتية علمية

فهرس المقالات

قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش
– دراسة في الدَّلالة والصَّوت والتَّركيب –

د/لزهر فارس.
جامعة تبسَّة.

1– تقديم حول مخطَّط الدِّراسة ومنهجها:

جرت العادة في تناول النُّصوص الفكريَّة أن نعطي المدلول جهدَنا وطاقتَنا من الاستيعاب والفهم والتَّفسير، أمَّا مع النُّصوص الشِّعريَّة فإنَّ النَّاقد يصبُّ جزءاً معتبراً من جهده على الدَّالِّ، أي الأصوات والكلمات والتَّراكيب؛ ليحصل على ثمرات الوظيفة الجماليَّة للشِّعر. " ما بعبارة أخرى النَّبرة الموضوعة على الرِّسالة لحسابها الخاصِّ، حيث تُعْطَى أهميَّة للدَّال موازية للمدلول أو متفوَّقة عليه، وتتميّز هذه الوظيفة بإسقاط مبدأ التَّماثل لمحور الاختيار على محور التَّأليف"[1]، فللشَّاعر أن يتلاعب بكلماته المختارة داخل تراكيبه المؤلَّفة منها كيفما شاء! إن كان هدفه النِّهائيُّ نقل حالته الباطنيَّة إلى المتلقِّي.

لقد أضحى الخطاب الشِّعريُّ يستدعي من كلِّ دارس أدبيٍّ دراسته بمنهج علميٍّ واضح؛ راميًا إلى تقديم صورة منسَّقة عنه. ولقد أبانت الدِّراسات البنيويَّة للخطاب الشِّعريِّ إيجابيَّات النَّزعة العلميَّة في مقاربة الخطاب الشِّعريَّة، غ ِ أنَّها لا تدَّعي أنَّ هاته الإيجابيَّات تُعدُّ أحكامًا مطلقة تحلُّ جلَّ الإشكالات المنحدرة من مقاربة الخطاب الشِّعريَ. فإذا كان النَّقد التَّقليديُّ يقوم على الأحكام القيميَّة والمطلقة، التي لا تستند إلى دليل علميٍّ، فإنَّ النَّقد البنيويَّ يقوم على الأحكام النِّسبيَّة، التي– رغم نسبيَّتها– تستند إلى الأدلَّة العلميَّة.

ومقصديَّة النَّصِّ لدى النَّقد البنيويِّ توجد على مستوى العلاقات، التي تنشأ ما بين المستويات، التي تشكّل بنية النَّصِّ، وليس على مستوى الوحدات معزولةً، وهته المستويات هي: 1– المستوى الدَّلاليُّ. 2– المستوى الصَّوتيُّ. 3– المستوى التَّركيبيُّ.

وهذه الدِّراسة حاولت تطبيق هته الفكرة على نصٍّ شعريٍّ حرٍّ، هو قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش؛ فحدَّدت الدِّراسة مضمون كلِّ مستوى من المستويات السَّابقة، ثمَّ علَّقتْ عليه؛ ذاكرة الأحكام القيميَّة المستندة لما ورد في مضمون المستوى، مع مراعاة

التَّشابك الذي ينشأ بينها من حين لآخر، ساعية بذلك إلى تكوين أحكامٍ نقديَّة موضوعيَّةً ومؤسَّسةً، قدر الإمكان.

مع مراعاة أنَّ أساس الخَلْق والإبداع لا ينكِر تقاطع النُّصوص الشِّعريَّة دلاليًّا وصوتيًّا عبر توارد الخواطر، أو عبر السّرقات الأدبيّة، أو عبر التّناصيّات... وغيرها مِن وسائل التَّقاطع والاشتراك، ومِن هنا رأى بعض الدَّارسين المعاصرين أنَّه "إذا كانت هناك مسلَّمة تدَّعي أنَّ كل خطاب مهما كان نوعه تتحكَّم فيه السَّرديَّة وأنَّ لكلِّ نصٍّ خصائص عامَّة يشترك فيها مع جميع النُّصوص في لغة ما، فإنَّه تكون له خصائص بنيويَّة تميِّزه عن غيره أيضاً،"[2] ولا يسع النَّاقد الأدبيَّ إلاَّ البحث عن هذه الخصائص، ولا يسع المنظِّر للأدب إلاَّ البحث عن تلك المشتركات.

2- لمحة عن الشَّاعر العربي عمِّيش:

الأستاذ الدكتور العربي عمِّيش من مواليد عام: 1952م بتاوقريت، ولاية الشلف (دولة الجزائر). درس بشكل عصاميٍّ، والتحق عام: 1971م بقطاع التَّعليم الابتدائيِّ. ثم التحق عام: 1978م بمعهد الآداب جامعة السَّانية- وهران. ناقش عام 1991م رسالة ماجستير موضوعها : (القيم الجمالية في شعر محمود درويش) نال شهادة دكتوراه الدَّولة في موضوع: (مفهوم الشِّعريَّة العربيَّة في ضوء الحداثة) عام: 2004م. له أعمال شعرية صادرة عن المؤسَّسة الوطنيَّة للكتاب، هي: (كيف الأحوال) عام: 1982م، و(هموم بضمير الغائب الحاضر) عام 1983م، و(المقايسات- مقاسات العربي بن العربي) عام: 1986م، وله كتابان نقديان، هما: (خصائص الإيقاع الشعري) و(القيم الجماليَّة في شعر محمود درويش) ناهيك عن مجموعة مقالات في النقد الأدبي الحديث. يشغل الأستاذ الدكتور العربي عمِّيش منصب أستاذ محاضر، ومنصب عميد كلية الآداب واللغة بجامعة حسيبة بن بوعلي، ولاية الشلف منذ 2006.[3]

3- متن قصيدة (الحُلم المفسَّر):

يأتي الأدب على فنَّين: شعر ونثر. والشِّعر كلمات بُنِيَتْ بناءً خاصًّا، وفي هذا البناء اللُّغويِّ يكمن جماله، ومنه تُسْتَخْرَجُ معايير تقييمه؛ لأنَّ هذا البناء يحمل: ذات الشَّاعر، وحركة الصُّور، وطريَّة الإيقاع. والشِّعر هو الشِّعر في كلِّ زمان ومكان، مهما كان لونه:

مدحاً، أو وصفاً، أو غزلاً، أو فخراً... يغنِّي للإنسان أناشيد الخلود، ولا يغنِّي لنفسه فقط، إنَّه يتضمَّن رسالة إنسانيَّة بطريقة غير مباشرة، تعتمد الإيحاء الواسع، والغموض الشَّفَّاف، والذَّوق الرَّقيق، مثلما نجده متن قصيدة (**الحُلم المفسَّر**) للعربي عمِّيش:

بالقلوب المكمَّمة النَّبض نحن

لهذا الرَّدى بالهوى دائنون

يختفي الملحدون

خلف أغنيَّة للرَّدى وغموض الدُّقون

كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟

والعسس المتآمر يسألني عن هُويَّة

هذا الذي يحمل الخطو من فرح وشجى

ولا تحمل الهمَّ عن وطن سيجيئك عبر البريد

ولا تلتمس فرحًا في قلوب يسمِّرها

الملتقى بالهوى والحديد

وأخرج من حُلم دغدغ القلب بالعشب

عند المسيل

وأخرج من حُلم نبويِّ الرُّؤى

وتبوصلني في المدى بصمات الوريد[4]

4- تحديث المنهج البنيويِّ:

إنَّ تلك الصَّرامة (النَّصُّ ولا شيء غير النَّصِّ) كانت رفيقة النَّزعة البنيويَّة في النَّقد الغربيِّ، وهي نزعة قامت على خمسة أسس، هي: "1- النُّزوع إلى الشَّكلانيَّة... 2- رفض التَّاريخ... 3- رفض المؤلِّف... 4- رفض المرجعيَّة الاجتماعيَّة... 5- رفض المعنى مِن اللُّغة..."[5] ولو قلَّبنا صفحات من النَّقد المعاصر ما وجدنا فيها هذه المرفوضات: التَّاريخ، المؤلِّف، المرجعيَّة الاجتماعيَّة، والمعنى. بل ما نجده تحويل هذه المرفوضات إلى مقبولات، يقبلها النَّقد باعتبارها وسائل- وسائل فقط- لمعرفة كيفيَّة التَّعبير، لمعرفة آليات التَّركيب، لمعرفة طرائق النَّسج، لمعرفة تقنيَّات الرَّبط... وهكذا.

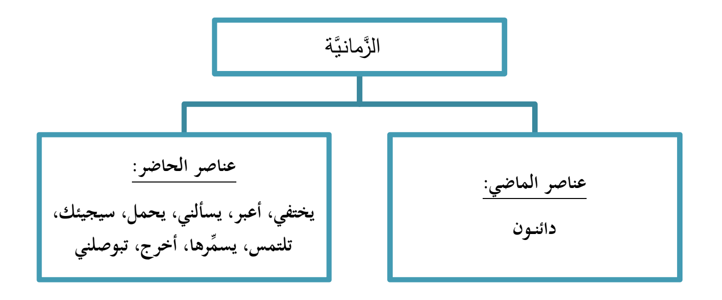
والنَّاقد النَّصِّيُّ حين يركِّز في نقده على البنية اللُّغويَّة للنَّصِّ المنقود، لا يعني أنَّه لا يدرك المضامين الأخلاقيَّة والمعرفيَّة التي يحملها ذاك النَّصُّ، وإنَّما مسألة المضامين بالنِّسبة إليه مسألة فرعيَّة، قد تهمُّ الفلاسفة والمفكِّرين أكثر منه، والفلاسفة المسلمون حين تعرَّضوا لفلسفة الشِّعر رأوا أنَّه قول نوعيّ متميِّز، تكمن قوّة تأثيره في الصُّور التي يخيِّلها للمتلقِّي، وحقيقةَ إنَّ الشَّاعر– غالباً– ما "يقصد بهذا القول النَّوعيِّ تمرير مشروعٍ أخلاقيٍّ ومعرفيٍّ مِن خلال إيقاع المخيَّلات في أذهان المتلقِّين،"[6] ومِن ثمَّة تأتي سلوكاتهم تابعةً لهذه المخيَّلات، ولو كانت وهميَّة. ولقد أرادت البنيويَّة الأوروبيَّة، وهي مِن النَّقد النَّصِّيِّ، أن تكون نزعة علميّة بأتمِّ معنى الكلمة، وكان لها ذلك؛ "لأنَّ البنيويَّة تقوم على فكرة النِّظام... نظام علاقات كاللُّغة سواء بسواء"[7]، والنِّظام هو المنهجيَّة والدِّقة والوضوح، وهو سمة العلم، والعلم الخالص، في كلِّ زمان ومكان، فمتى ننظِّم دراساتنا الأدبيَّة ونجعل منها علماً بدل أنْ تكون وجهات نظر، تَثْبُتُ اليوم وتَنْتَفي غداً؟! "إنَّ المنهج الصَّحيح الغائب– عندنا– هو المنهج النَّقديُّ (Critical) في الأخذ بالحديث الأوروبيِّ وحتَّى في استحياء قديمنا التُّراثيِّ على السَّواء"[8]، إذا أخذنا النَّقد بمعناه العامِّ لا الأدبيِّ فقط.

5– دراسة المستوى الدَّلاليِّ لقصيدة (الحُلم المفسَّر):

وإذا كان فنُّ الشِّعر حديثًا لا يكافئ المحاكاة، ولا يوازي التَّعبير، فما هو الشِّعر إذن؟ إنَّه كلمات رُكِّبَتْ تركيباً خاصًّا[9]، ويحمل هذا التَّركيب إيقاعاً موسيقيًّا ومتعة فنِّيَّة. إنَّ "مادَّة الشِّعر كلمات، أنَّها كلمات نُسِّقت على نحو معيَّن يُمتع السَّمع لما فيه مِن صفات ليس ونها مطابقة للأشياء والحوادث كما هي واقعة في دنيانا التي نعيش فيها،"[10] فجماليَّات الشِّعر تكمن في بُنيانه اللُّغويِّ، في أيِّ زاوية مِن هذا البُنيان، ولا يمكن أن تكون خ جه بأيِّ حال مِن الأحوال، بهذه الرُّؤية فقط يصبح النَّصُّ الشِّعريُّ غاية في ذاته؛ على النَّاقد الحاذق أن يطلبها بكلِّ ثقافته الأدبيّة واللُّغويّة، مِن نحو، وصرف، وبلاغة، وعَروض، ومعجميَّة، وأصوات، ودلالة...

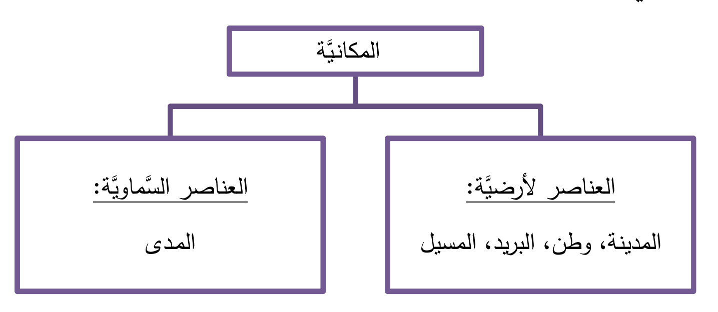
5-1- الإطار الزَّمكانيُّ:

5-1-1- الزَّمانيَّة:



رسم توضيحي 1 يبيِّن (الزَّمانيَّة) في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش. عناصر الحاضر أكبر من نسبة عناصر الماضي.

5-1-2- المكانيَّة:

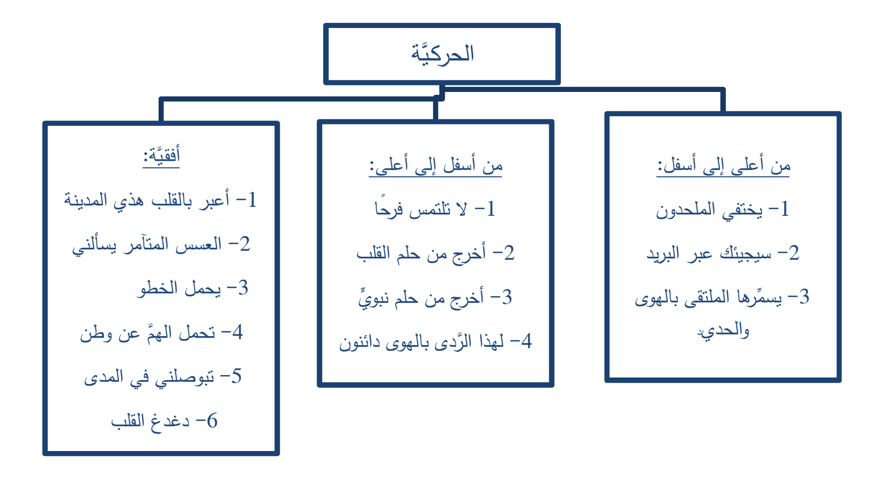


رسم توضيحي 2 يبيِّن (المكانيَّة) في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

نلاحظ أنَّ العناصر الأرضيَّة= 04. العناصر السَّماويَّة= 01. إذن نسبة العناصر الأرضيَّة أكبر من نسبة العناصر السَّماويَّة.

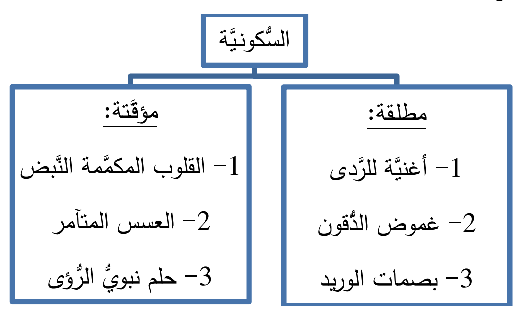
5-2- إطار الحركيَّة والسُّكون:

5-2-1- الحركيَّة:



رسم توضيحي 3 يبيِّن (الحركيَّة) في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

5-2-2- السُّكونيَّة:



رسم توضيحي 4 يبيِّن (السُّكونيَّة) في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

نلاحظ أنَّ الحركيَّة=3+4+6=13. السُّكونيَّة=3+3=06. إذن الحركيَّة أكبر من السُّكونيَّة في النَّصِّ.

5- 3- إطار الحقول الدَّلاليَّة:

5-3-1-**الحقل الدَّلاليُّ الإنسانيُّ**:القلوب،فرح، شجى، الهمُّ، الهوى،الحُلم،المدى، الرَّدى.

5-3-2- **الحقل الدَّلاليُّ السِّياسيُّ**: المدينة، العسس، هُويَّة، وطن، الملتقى.

5-3-3- **الحقل الدَّلاليُّ الدِّينيُّ**: دائنون، نبويُّ، الرُّؤى، الملحدون.

5-3-4- **الحقل الدَّلاليُّ الاقتصاديُّ**: البريد، الحديد، المسيل.

5-4- تعليق على المستوى الدَّلاليِّ لقصيدة (الحُلم المفسَّر):

تتألَّف القصيدة المعنونة بـ: (الحُلم المفسَّر) للشَّاعر الجزائريِّ المعاصر: العربي عمِّيش من 14 سطرًا تتفاوت طولاً وقصرًا، منها ما يطول ليصل إلى تسع كلمات: "ولا تحمل الهمَّ عن وطن سيجيئك عبر البريد"، ومنها ما يقصر إلى غاية الكلمتين: "عند المسيل"، وهذه إحدى ميزات القصيدة المعاصرة، التي خالفت فيها- جملةً وتفصيلاً- القصيدة العموديَّة المبنيَّة على توازن الشَّطرين، وتساوي الأبيات.

يعالج الشَّاعر من خلال هذه القصيدة قضيَّة وطنيَّة معاصرة، فاللَّحظة الماضيَّة تقلُّ أهمِّيَّةً أمام اللَّحظة الحاليَّة، التي يحياها الشَّاعر، ويتأكَّد هذا الحكم من خلال الإجراء الحسابيِّ للزَّمانيَّة، التي تفوَّقت فيها عناصر الحاضر على عناصر الماضي بشكل واضح.

وتدلُّ سيطرة العناصر الرضيَّة على العناصر السَّماويَّة على الاندماج الحاصل بين الشَّاعر ومجتمعه، بما فيه من مكوِّنات حضاريَّة، فهو يعبِّر عن قضيَّة تلمس الجميع، وهي قضيَّة وطنيَّة جزائريَّة بالدَّرجة الأولى.

أمَّا تفوُّق الحركيَّة على السُّكونيَّة، فهو ينمُّ عن تفاعل الشَّاعر مع التَّجربة المعبَّر عنها، بينما السُّكونيَّة تدلُّ على مواقف تأمُّليَّة يقفها الشَّاعر من حين إلى آخر في ثنايا الحركيَّة المتقدِّمة.

وقد سيطر الحقل الدَّلاليُّ الإنسانيُّ على باقي الحقول: السِّياسيِّ، والدِّينيِّ، والاقتصاديِّ، وهذا الأمر نستشفُّ منه إنسانيَّة الشَّاعر، التي يريد من خلالها جلب القارئ نحو موقفه، وجعله يؤمن به، ويصدِّقه، مستعينًا في ذلك بتحريك الوِجدان الوطنيِّ الجمعيِّ للأفراد.

لقد تعب الشَّاعر من الصَّمت مع الأحرار في زمن تصارعتْ فيه الأهواء والشِّيع الباطلة، وانتشر فيه النِّفاق إلى الأذقان، وممَّا يزيد في محنة الشَّاعر وآلامه أنَّه لا يملك إلاَّ القلب، الذي يشعر بجراح الوطن دون اليد التي تداويها، وهذا ما كاد أن يؤدِّي به إلى اليأس من حياة بلا وطن في وطن بلا حياة لولا تلك التَّعزية الذَّاتيَّة لنفسه، التي تأمره بالخروج من شرنقة القنوط والبؤس إلى عالَم الأحلام والرُّؤى الجميلة، التي ستتحقَّق بعد حين.

6- دراسة المستوى الصَّوتيِّ لقصيدة (الحُلم المفسَّر):

إنَّ أسئلة النَّقد عديدة، ولكن يرتقي جميع هذه الأسئلة سؤال: كيف يقول النَّصُّ؟ بمعنى: أين تكمن أدبيَّة النَّصِّ؟ والحقيقة أنَّ هذا السُّؤال لا يصدر إلاَّ من النَّقد الدَّقيق الفاحص؛ لأنَّ

النَّقد البسيط العاديّ يسلّم بداية بأنَّ النَّصَّ الذي أمامه أدب، وليس تاريخاً، ولا فيزياءً، ولا فلسفةً... ومن هنا كان هذا السُّؤال استفهامًا عن عمق النَّصِّ، وعن مقدار رسوخه في الفنِّ، وعن مدى انتمائه إلى الأدب. وعلى هذا تكون إجابة السُّؤال السَّابق عند بعض النُّقَّاد المتقدِّمين: أدبيَّة النصِّ تكمن في خُروقاته اللُّغويَّة الدَّاخليَّة، فالنَّاقد المدقِّق الفاحص يرى "الأدبيَّة... تتمثَّل– أوضح ما تكون– في المقوِّمات الجماليَّة وعناصر التَّمييز المستمدَّة من الدَّاخليَّة للعمل الأدبيِّ باعتباره لغةً خاصَّة أُسْتُثْمِرَتْ استثماراً خاصًّا، ووظِّف في تشكيلها مهارات فرديّة خالصة.. دون أن يقحم على هذه البنية أيّة عناصر من خارجها."[11] ولو أدخل النَّاقد هذه العناصر الخارجيَّة في الأدبيَّة، فلا يكون الأمر إلاَّ بمقدار ما يضيء زوايا النَّصِّ المعتَّمة، وينير تراكيبه المغلقة، ويفك شَفْراته المُحْكَمة.

6–1– البحر:

بالقلوب المكمَّمة النَّبض نحن

0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

فاعلنْ فاعلنْ فَعِلُن فاعلنْ فَاْ

لهذا الرَّدى بالهوى دائنون

/0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//

علنْ فاعلنْ فاعلنْ فاعلنْ

تفعيلة البحر= فَاعِلُنْ. إذن بحر القصيدة هو بحر المتقارِب. وهو من البحور الصَّافيَّة ذات التفعيلة الواحدة، التي ولع الشعر الحرُّ بالنَّسج على منوالها.

6–2– الرَّويُّ:

التَّرتيب	الرَّويُّ	عدد مرَّات وروده
01	حرف النُّون	04
02	حرف التَّاء	02
03	حرف الجيم	01
04	حرف الدَّال	03
05	حرف الهاء	01

06	حرف الباء	01
07	حرف اللاَّم	01
08	حرف الهمزة	01
	مجموع حروف الرَّويِّ	14

جدول1 يبيِّن تنوُّعات الرَّويِّ في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

6-3- القافيَّة[12]:

التَّرتيب	**السَّطر**	**قافيَّة**
01	بالقلوب المكمَّمة النَّبض نحن	بض نحن
02	لهذا الرَّدى بالهوى دائنون	دائنون
03	يختفي الملحدون	ملحدون
04	خلف أغنيَّة للرَّدى وغموض الذُّقون	ض الذُّقون
05	كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟	ذي المدينة
06	والعسس المتآمر يسألني عن هُويَّة	عن هُويَّة
07	هذا الذي يحمل الخطو من فرح وشجى	حٍ وشجى
08	ولا تحمل الهمَّ عن وطن سيجيئك عبر البريد	ر البريد
09	ولا تلتمس فرحًا في قلوب يسمِّرها	سمِّرها
10	الملتقى بالهوى والحديد	حديد
11	وأخرج من حُلم دغدغ القلب بالعشب	بالعشب
12	عند المسيل	د المسيل
13	وأخرج من حُلم نبويِّ الرُّؤى	يُ الرُّؤى
14	وتبوصلني في المدى بصمات الوريد	ت الوريد

جدول 2 يبيِّن تنوُّعات القافيَّة في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

6-4- المقاطع الطَّويلة:

لو، ها، ذا، دى، وى، نو، في، دو، دي، مو، قو، ها، ذي، دي، آ، ني، ها، ذا، ذي، جي، لا، جي، ري، لا، لو، ها، قي، وى، دي، سي، ؤى، في، دى، ما، ري.

6- 5- تكرار بعض الكائنات التَّركيبيَّة الصَّوتيَّة:

التَّرتيب	الكائن	موضع تكراره
01	الرَّدى	السَّطران: 2. 4.
02	القلب	الأسطر: 1. 5. 9. 11.
03	الهوى	السَّطران: 2. 10.
04	أخرج	السَّطران: 11. 12.

جدول3 يبيِّن تكرار بعض الكائنات التَّركيبيَّة الصَّوتيَّة في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

6-6- التَّجانس الصَّوتيُّ:

يظهر التَّجانس الصَّوتيُّ بين:

- الرَّدى + الهوى.
- الملتقى + الهوى.
- دغدغ= دغ + دغ.

6-7- تعليق على المستوى الصَّوتيِّ لقصيدة (الحُلم المفسَّر):

كانت القصيدة منسوجة على منوال البحر المتقارب، وقد بيَّنته تلك التَّفعيلة، التي تتكرَّر بشكل متتالٍ، وهي تفعيلة: فَاْعِلُنْ، التي تشير إلى بحر المتقارب في القصيدة العموديَّة كذلك، نَّ غلبة التَّفعيلة بهذه الصِّيغة على القصيدة يدلُّ على تقارب النَّغم الصَّوتيِّ لها عند الإنشاد، كما أنَّ تكرارها بأعداد محدودة (4، 4, 2, 4, 4) يدلُّ على ذلك الإيقاع اللَّذيذ، الذي كسا القصيدة في عمومها.

كما أنَّ ورود التَّفعيلة في القليل النَّادر بصيغة: فَعَلُنْ أو فُعَلْ يحدث شرخًا في الرَّتابة الإيقاعيَّة للأسطر الطَّويلة فقط، أما الأسطر القصيرة، فقد كانت على وزن التَّفعيلة كاملاً دون زحاف أو علّة (فَاْعِلُنْ) إذ لا حاجة في مثل هذه الأسطر للتَّكسير الصَّوتيِّ.

وقد سيطر على القصيدة رويُّ النُّون في البداية, وتنوَّع بعد ذلك بين: التَّاء, والدَّال, والهاء, واللاَّم, والهمزة. وكلُّها أصوات مجهورة عدا الهمزة، وللأصوات المجهورة ميزة نغميَّة تنفرد بها عن صوات المهموسة، فهي بذاتها تثري البنية الإيقاعيَّة، ناهيك عن تتالي رويِّ النُّون، وتناوب لدَّال والهاء، أمَّا الهمزة فقد همس بها الشَّاعر في سطر واحد: "وأخرج من حلم نبويَ الرّؤى".

فلو استبدلنا الرّويّ الهمزة بالجيم–مثلاً– لبدا الاختلال الإيقاعيُّ للسَّطر واضحًا: وأخرج من حُلم نبويِّ الرَّجا.

إنَّ قافيَّة القصيدة كانت متنوِّعة، فأدَّت إلى تنوُّع النَّبرات الصَّوتيَّة في الحركات والسَّكنات، وبالتَّالي مسحت نطاقًا واسعًا من الحروف الأبجديَّة (ن, ح, د, ق، ت، ش، ج، ي، ر، س، م، ه، ع، ب، س، ل، ء) ؟ أنَّ اللاَّفت فيها ارتباط أصواتها مع بعضها البعض؛ بحيث لو قرنَّاها إلى بعضها، وقرأناها جهرا لما اِستكْرهها السّمع، وما تنافرت حروفها– على حدِّ تعبير نقَّادنا القدماء– (بض نحن، دائنون، ملحدون، ض الدُّقون، ذي المدينة، عن هُويَّة، حٍ وشجى، ر البريد، سمِّرها، حديد، بالعشب، د المسيل، يِ الرُّؤى، ت الوريد).

هذا عن القافيَّة باعتبارها أصواتًا فقط، أمَّا إذا ربطناها بالمعنى نجدها في آخر السَّطر، كالشَّيء الموعود المنتظر، لا يمكن أن يكتمل السَّطر، ولا يمكن أن يثير في أذهاننا صورة، إلاَّ بعد الوصول إلى القافيَّة، فعندما لا ننطق (نحن) في السَّطر الأوَّل (بالقلوب المكمَّمة النَّبض) لا نعرف منه معنى الاضطراب النَّفسيِّ إلاَّ عند إلحاق (نحن) بالسَّطر، كذلك إذا حذفنا (شجى) من السَّطر السَّابع (هذا الذي يحمل الخطو من فرح) نفهم معنى، ولكن لا يحرِّكنا؛ لأنَّه لم يصل درجة المبالغة فيتمكَّن في القلب والعقل معًا، بينما يكون كذلك لو أكملنا الطِّباق الإيجابيَّ بكلمة (شجى) وهذا ما يُعرف في النَّقد الحديث بمصطلح: القافيَّة المتمكّنة.

وممَّا يدعو إلى الدَّهشة وجود 35 مقطعًا طويلاً في القصيدة على بساطة حجمها، وقد كانت كلُّ هذه المدود مواقع مضبوطة للتَّنفيس الصَّوتيِّ من جهة، وتقريب الكلمة من المستمع أكثر؛

حتَّى يكتشف ما وراءها من دلالات غير معجميَّة، وأبعاد نفسيَّة تدلُّ على الألم، وتحمل صوت الأنين الممتدِّ.

كما أنَّ تكرار بعض الكائنات التَّركيبيَّة الصَّوتيَّة (الرَّدى، القلب، الهوى، أخرج) يدلُّ على الشَّاعر بها؛ إذ تحتلُّ بالنِّسبة له مكانة تعبيريَّة خاصَّة، كما وضَّح لنا هذا التَّكرار تصاعد الشُّحنة الانفعاليّة للشّاعر بدءا من الذِّكر الأوّل للكائن المكرّر، وبلوغه الأوج عند التَّكرار الأخير، وهكذا كانت القصيدة عبارة عن نوبات انفعاليَّة مهتزَّة ومتصاعدة.

أضفى الشَّاعر تحسينًا إيقاعيًا على القصيدة؛ بشكلٍ عفويٍّ تمثَّل في ذلك التَّجانس الصَّوتيَ بين الرّدى والهوى، وبين الملتقى والهوى أيضا، وبين مقطعي الفعل: دغدغ (دغ + دغ) إلاَّ أنَّ هذا التَّجانس كان داخل السَّطر الواحد فقط، ولم يتجاوزه إلى مساحات أوسع من القصيدة.

لكنَّ هذا النَّوع مِن التَّأثير قد تقوم به نصوص معارف أخرى غير الأدب، فلو كتب عالِم نفس– مثلاً– سطوراً مطوَّلة عن شعور الخوف، وأسبابه، وأنواعه، وعلاجه... لتفاعل مع هذه السُّطور على الأقلِّ كلُّ مَن يعاني أزمة خوف، ومعنى هذا أنَّ علم النَّفس نازَع الأدبَ في مضامينه، لكنَّ "الأمر الذي لا يُنَازَعُ الإنتاج الأدبيُّ فيه هو جماليَّة بنيته الدَّاخليَّة باعتباره لغة خاصَّة توظِّف كل إمكانات اللُّغة النِّظام، وتتَّسع لكلِّ مهارات المبدِعين"[13]، إذن، لا أدب دون مهارات لغويَّة، ولا نقد دون متابعة لهذه المهارات اللُّغويَّة.

7– دراسة المستوى التَّركيبيِّ لقصيدة (الحُلم المفسَّر):

إذا عالج النَّاقد البنيويُّ، والشَّكلانيُّ، العمل الأدبيَّ، فإنَّه يهتم بالعلاقات الأدبيَّة داخل النَّصِّ، تلك العلاقات التي تنهض على الأصوات والتَّراكيب؛ لأنَّ "الاتِّجاه الشَّكليَّ في الدِّراسة الأدبيَّة... يعتبر العلاقة الأدبيَّة علاقةً قائمةً على البنيات الصَّوتيَّة والتَّركيبيَّة للُغة الأثر. ومِن البديهيِّ أنَّ تلك العلاقات تتغيَّر بتغيُّر مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة مِن نوع أدبيٍّ لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة."[14] فدائماً تغيُّر الأصوات ينجرُّ عنه تغيُّر في الدَّلالات والإيحاءات، كما أن التَّغيُّر في التَّراكيب استبدالاً، أو تقديماً، أو تأخيراً... دائماً يؤثِّر في الأبعاد الفنِّيَّة والفكريَّة للأثر الأدبيِّ.

7–1– المحور البلاغيُّ:

التَّرتيب	السَّطر	الظَّاهرة البلاغيَّة
01	بالقلوب المكمَّمة النَّبض نحن	استعارة
02	لهذا الرَّدى بالهوى دائنون	استعارة
03	يختفي الملحدون	/
04	خلف أغنيَّة للرَّدى وغموض الدُّقون	ثلاث استعارات
05	كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟	استعارة
06	والعسس المتآمر يسألني عن هُويَّة	/
07	هذا الذي يحمل الخطو من فرح وشجى	استعارة + طباق
08	ولا تحمل الهمَّ عن وطن سيجيئك عبر البريد	استعارتان
09	ولا تلتمس فرحًا في قلوب يسمِّرها	استعارتان + سجع
10	الملتقى بالهوى والحديد	
11	وأخرج من حُلم دغدغ القلب بالعشب	استعارة + سجع
12	عند المسيل	/
13	وأخرج من حُلم نبويِّ الرُّؤى	استعارة
14	وتبوصلني في المدى بصمات الوريد	استعارتان

جدول4 يبيِّن الظَّواهر البلاغيَّة في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

7-2- المحور النَّحويُّ:

التَّرتيب	السَّطر	الظَّاهرة النَّحويَّة
01	بالقلوب المكمَّمة النَّبض نحن	تأخير المبتدأ (نحن) وتقديم الخبر (بالقلوب المكمَّمة النَّبض)
02	كيف أعبر بالقلب هذي المدينة؟	تقديم المفعول به (بالقلب)

03	سيجيئك عبر البريد	إلصاق سين التَّنفيس بالفعل المضارع
04	الملتقى بالهوى والحديد	حذف حرف الجرِّ الباء من (الحديد) والتَّقدير: ...وبالحديد

جدول5 يبيِّن الظَّواهر النَّحويَّة في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

7-3- المحو الصَّرفيُّ:

التَّرتيب	السَّطر	الظَّاهرة الصَّرفيَّة
01	بالقلوب المكمَّمة النَّبض نحن	اشتقاق
02	لهذا الرَّدى بالهوى دائنون	اشتقاق
03	يختفي الملحدون	اشتقاق
04	خلف أغنيَّة للرَّدى وغموض الذُّقون	جمود
05	والعسس المتآمر يسألني عن هُويَّة	اشتقاق
06	ولا تحمل الهمَّ عن وطن سيجيئك عبر البريد	اسم آلة جامد
07	الملتقى بالهوى والحديد	اسم آلة جامد
08	عند المسيل	اشتقاق
09	وأخرج من حُلم نبويِّ الرُّؤى	اشتقاق
10	وتبوصلني في المدى بصمات الوريد	تصريف استثنائي

جدول6 يبيِّن الظَّواهر الصَّرفيَّة في قصيدة (الحُلم المفسَّر) للعربي عمِّيش.

7-4- تعليق على المستوى التَّركيبيِّ لقصيدة (الحُلم المفسَّر):

لقد قامت البلاغة منذ القديم وما زالت على أساس علم البيان؛ القرين لعلمي: المعاني والبديع، فكان علم البيان يمثِّل أهمَّ فروعها. لقد ابتدأ بالتَّشبيه العاديِّ، ثم تدرَّج إلى التَّشبيه

البليغ، وبعدها تقدَّم إلى الاستعارة؛[15] ولذلك تُمثِّل الاستعارة قمَّة البلاغة، فهي أهمُّ محسٍّ بلاغيٍّ لتَحسُّس قيمة النَّصِّ الأدبيَّة. وقد وردت الاستعارة في قصيدة (الحُلم المفسَّر) بشكل كثيف، حتى طغت على جميع أجزائها، فأخرجتها من عالَم التَّقريريَّة والسَّرد إلى عالَم الخيال وتعدُّد الصُّور، حتى ليبدو للقارئ أنَّ القصيدة مجموعة صور فنِّيَّة نبعت من مصادر مختلفة؛ طبيعيَّةً، وصناعيَّةً، وربط بينها خيط رفيع هو المأساة والتَّأسِّي.

أمَّا أهمُّ ظاهر نحويَّة دعَّمتْ هذا المسلك للشَّاعر هي ظاهرة التَّقديم لبعض العناصر اللِّسانيَّة، فالمُقدَّم لا يُقدَّم عفو الخاطر، وإنَّما لأجل غرض بلاغيٍّ معيَّن، وكان في القصيدة التَّخصيص؛ فقد خصَّ الشَّاعر القلب برؤية فنِّيَّة، فلم يعتبره جهاز ضخِّ الدَّم في الجسم، وإنَّما منبع الإنسانيَّة وركيزة الحياة الحقيقيَّة، فالحياة عنده لا يقودها العقل والمنطق، وإنَّما يقودها الوجدان والقلب، فمتى رضي القلب سعد العيش، والعكس بالعكس.

أمَّا المحور الصَّرفيُّ فقد طغت عليه عمليَّة الاشتقاق، فقد كان الشَّاعر يكثر من تتالي المشتقَّات، التي لا تُحَدِّدُ بقدر ما تصف، ومن هنا كانت في القصيدة مرونة وهلاميَّة تسمح بتعدُّد القراءات، إلاَّ أنَّ عدم ولوج الشَّاعر لقسم الأسماء الجامدة، وعلى رأسها أسماء العلم، جعل توظيف الموروث الثَّقافيِّ ضعيفًا؛ فلا أسطورة تمتعنا، ولا شخصيَّة تاريخيَّة رامزة، وكان الأحرى بالشَّاعر أن يلتفت إلى هذه النَّاحيَّة على غرار زملائه من الشُّعراء المعاصرين. إنَّ توظيف الموروث الثَّقافيِّ عماد الشِّعر المعاصر، فقد جرت شِرعة النُّقَّاد على أنَّ توظيف الموروث الثَّقافيِّ، ولا سيما الأساطير، كأسطورة سيزيف، وأسطورة أخيليوس، والشخصيَّات التَّاريخيَّة، كالمتنبِّي، وهارون الرَّشيد، وإحياء الجماد بالرَّمز، كالمطر، والزَّيتون، كلُّ هذا يرفع من شأن القصيدة المعاصرة. ولو أخذت منه قصيدة (الحُلم المفسَّر) نصيبًا لكان أجدى وأفضل.

8- خاتمة الدِّراسة:

إنَّ التَّفكير في وظائف النَّقد الأدبيِّ هو مِن أحد وجوهه أشبه ما يكون بالتَّفكير البنيويِّ، إذا فهمنا أنَّ البحث عن بنية الشَّيء هو بحث عن الهندسة الخاصَّة به[16]، والحقيقة أنَّ إدراك وظائف النَّقد جزء مِن التَّصوُّر الصَّحيح لماهيَّته، وفرع مِن الإدراك السَّليم لبنيته؛ ومِن هنا يمكن القول "إنَّ البنيويَّة في صميمها كانت موجودةً على الدَّوام؛ فكلُّ فكر يردُّ الظَّاهر إلى الخفيِّ فكر بنيويٌّ؛ لأنَّه يتجاوز المضمون إلى البنية التي تحمله"[17]، ومعرفة جدوى النَّقد

الأدبيِّ، وإدراك الغايات المستترة وراء ممارسته، تُعَدُّ ضَرْباً مِن إرجاع النُّصوص النَّقديَّة الظَّاهرة إلى العوامل الخفيَّة التي مِن أجلها تمَّ تدبيجها.

وليس معنى هذا أن يقتصر النَّقد النَّصِّيُّ على النَّقد البنيويِّ؛ لأنَّ البنيويَّة لها مثالبها وزلاَّتها، التي يجب تجاوزها، من ذلك تصوُّرهم لمفهوم النَّصِّ؛ "فالنَّصّ باعتقاد البنيويِّين يتضمّن معناه في داخله حسب؛ لأنَّ شكله اللِّسانيَّ يتضمَّن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه"[18]، وفات البنيويَّة أنَّ النَّصَّ الواحد ذاكرة نصوص، وهذه النُّصوص أتت الكاتب مِن مطالعات سابقة، مهما كان شكل هته المطالعة: ورقيَّة أو إلكترونيَّة، مسموعة أو مرئيَّة... والكاتب دائماً يكتب لجمهور، ولو كان جمهوراً افتراضيًّا، ويوظِّف في كلِّ كتابة رصيده المعرفيّ، ولا يكتب مِن فراغ إطلاقاً. وهذا ما يفسِّر عدم فهم بعض النَّصوص إلاَّ بالرُّجوع إلى مرجعيَّاتها الخارجيَّة، فليس كلُّ نصٍّ بنية مغلقة، بل تستطيع بعض النُّصوص فقط أن تكون بنية مغلقة.

الهوامش:

1. عمر أوكَان: اللُّغة والخطاب، أفريقيا الشَّرق، المغرب، 2001، ص:51-52.
2. محمَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشِّعريِّ (استراتيجيَّة التَّناصِّ) ط3، المركز الثَّقافي العربيِّ، الدَّار البيضاء وبيروت، 1992، ص:130.
3. موقع الأستاذ عمِّيش العربي: "السِّيرة الذَّاتيَّة والعلميَّة للدكتور العربي عمِّيش" مأخوذ من الموقع: http://amiche-larbi.com، في تاريخ: 2013/05/04.
4. العربي عميش: مقايسات، المؤسَّسة الوطنيَّة للكتاب، الجزائر، 1986، ص:39-40.
5. عبد الملك مرتاض: في نظريَّة النَّقد (متابعة لأهمِّ المدارس النَّقديَّة المعاصرة ورصد لنظريَّاتها) دار هومة، الجزائر، 2002، ص:210- 220.
6. الأخضر جمعي: نظريَّة الشِّعر عند الفلاسفة الإسلاميِّين، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، 1999، ص:225.
7. حلمي علي مرزوق: في النَّظريَّة الأدبيَّة والحداثة، دار الوفاء لدنيا الطِّباعة والنَّشر، الإسكندرية، 2004، ص:10.
8. المرجع نفسه، ص:47.
9. رمضان الصَّبَّاغ: "زكي نجيب محمود وفلسفته الجماليَّة" ضمن: زكي نجيب محمود مفكِّراً عربيًّا ورائداً للاتِّجاه العلميِّ التَّنويريِّ (كتاب تذكاريٌّ- مجموعة بحوث) إشراف: عاطف العراقي، دار الوفاء، الإسكندريَّة، 2001، ص:398.

10. زكي نجيب محمود: مع الشُّعراء، ط4، دار الشُّروق، القاهرة/بيروت، 1988،ص:134-135.
11. صلاح رزق: أدبيَّة النَّصِّ (محاولة لتأسيس منهج نقديٍّ عربيٍّ) دار غريب للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، 2002، ص:231.
12. للقافيَّة تعريفان: "1- آخر ساكنين في البيت، وما بينهما، والمتحرِّك قبلهما... 2- آخر كلمة في البيت". وقد تبنت هذه الدِّراسة التَّعريف الأوَّل للخليل بن أحمد الفراهيدي، ولم تتبنَّ التَّعريف الثَّاني، وهو للأخفش الأوسط؛ باعتبار القافية ظاهرة صوتيَّة بالدَّرجة الأولى تتبع المستوى الصَّوتي في الدِّراسة.

   إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللُّغويَّة والأدبيَّة (عربيٌّ- إنكليزيٌّ- فرنسيٌّ) ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص:313.
13. صلاح رزق: أدبيَّة النَّصِّ (محاولة لتأسيس منهج نقديٍّ عربيٍّ) ص:226.
14. سمير سعد حجازي: نظريَّات معاصرة في تفسير الأدب (النَّظريَّة والتَّطبيق) ط1، دار الآفاق العربيَّة، 2001، ص:76.
15. يمكن الرَّبط بين تطوُّر المجتمع وتطوُّر الفنون البلاغيَّة؛ فالتَّشبيه العاديُّ للبدويِّ، والتَّشبيه البليغ للحضريِّ، والاستعارة للحضريِّ المثقَّف.
16. زكي نجيب محمود: "الفلسفة والنَّقد الأدبيُّ" مجلَّة فصول، بيروت، ع1، ديسمبر 1983، ص:18.
17. المرجع نفسه، ص.ن.
18. بشرى موسى صالح: نظريَّة التَّلقِّي (أصول... وتطبيقات) ط1، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، الدَّار البيضاء وبيروت، 2001، ص:42.

قراءة جديدة لمفهوم الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم
من خلال علماء العربية

د/ عبد العزيز شويط

جامعة جيجل

مقدمة

بادئ ذي بدء – كما يقولون – أنا لست من الرافضين لمسألة كون القرآن الكريم كتاب هداية بالإضافة إلى كونه كتاب علم ، و لست في الحقيقة لا حسب المنهج العلمي و لا حسب الهوى و الميل المذهبي لأن أرفض هذه المسألة على الرغم من خطورة هذه المسألة و أن الرد عليها من الأهمية بمكان ، و لكن الذي أردت أن أنبه إليه هو مسألة مبنية على هذه المسألة الأولى و هو الإعجاز العلمي في القرآن الكريم ما دمت معتبرا كتاب الله كتاب علم و كتاب هداية ، و من ثمة فهو كتاب معجز .

ومثلما يركز العلماء على أهمية هذا العلم و هو علم الإعجاز من مثل قول الزركشي في البرهان:((و هو علم جليل ، عظيم القدر ، لأن نبوة النبي صلى الله عليه و سلم معجزتها الباقية القرآن ، و هو يوجب الاهتمام بمعرفة الإعجاز))[1]. على الأقل تمييزا للكلام الرباني عن الكلام البشري ووضعه في مقام يلائم المصدر الذي صدر عنه من حيث معاني العلو و السموو الشرف و الأفضلية المطلقة في مفهوم القرآن و ماهيته أو حده إذ أنه كلام الله المعجز المنزل على النبي محمد من قبل جبريل ... إلخ .

ففي تحديد المصدر يكمن مسوغ الإعجاز و هو أهل لذلك بحسب المصدر الذي صدر عنه و هو الذات العلية تبارك و تعالى .

إن السؤال الذي يطرح نفسه كهمّ معرفي بعد الإقرار بمسألة إعجازه العلمي وكونه كتاب علم إلى جانب كونه كتاب هداية كما قد سلف هو : ما هو العلم الرئيس الذي حقق

نى الإعجاز لكتاب الله ما دامت العلوم كثيرة و متنوعة و المجالات المعرفية في تراوحها بين التنظير و التطبيق ؟

الحق أنني حيال هذه المسألة بالذات لم أكن متعصبا و لن أكون كذلك إذا جنحت جانب العلم الرئيس المتجانس مع مادة القرآن الكريم و شرط تحقيق ماهيته و ما صدقه باللفظ و المعنى ، ذلك أن القرآن الكريم إذا ترجم إلى لغات العالم غير العربية و هي لغته الأصلية ،ساعتها سيكون النص المتحصل عليه فاقدا للإعجاز بالنسبة للقصد الإعجازي الذي أعده رئيسا و هو الإعجاز اللغوي البياني الفني ، النصي و الذي يدل عليه النظم ، مع ملاحظة مكمنها أن القرآن معجز في علومه الأخرى غير العلوم اللغوية ، بلغة العرب أو بغيرها ، مثلما سنرى في مذاهب القوم في وجوه الإعجاز .

لعل المضطلع على عنوان هذه المداخلة يلاحظ أنني جعلت الإعجاز النصي في النظم على رأي الباقلاني أو الرماني أو الخطابي أو حتى الجاحظ من المعتزلة هو الأساس و هو الرئيس بكل ما يمثله هذا الإعجاز النصي في حلته العربية المنزل بها من تعدد للعلوم من نحو و صرف و بلاغة و موسيقى و فقه لغة و غيرها من علوم اللغة العربية ، أقول جعلته مفتوحا على باقي الأصناف الإعجازية العلمية الأخرى .

إن الزركشي مثلا و هو يعدد أوجه الإعجاز في القرآن حسب مذاهب القوم على اختلاف مذاهبهم يذكر لنا إلى جانب الصرفة للعرب بأن يأتوا بمثله و التأليف الخاص به و اعتدال المفردات و التراكيب و الأوزان فيه و تطابق شرف المعنى مع شرف اللفظ و الإخبار عن الغيوب المستقبلة و الإخبار عن الأمم الماضية حكاية من حضرها و شاهدها و إخباره عما تخفي الصدور و الضمائر لدى الناس في وقت نزوله أقول يذكر ما جعله كأمر سادس و هو ما نذهب إليه هاهنا ، و أعني به التحدي بالنظم و فصاحة اللفظ و صحة المعاني. و هو لا يخرج عن منطق اللغة و البيان و البلاغة . التي تدل عليها علوم اللغة العربية و هو الأمر دارت حوله الوجوه المتبقية التي زادها الزركشي نقلا عن علماء الأمة و اجتهاداتهم

المتعددة في مسألة وجوه الإعجاز من الوجه السادس إلى الوجه الثاني عشر بحسب ذكر الزركشي لها [2]. و هي متعلقة كلها بالنظم و المادة الجنيسة لمادة تكوين القرآن الكريم و هي اللغة و بيانها و بلاغتها أو ما اصطلح عليه بنظمها .

سوف لن أتتبع المعجم العربي في تفسيره لكلمة الإعجاز لأن معناها الذي تتفق عليه هو التحدي ، و لا أتتبع أيضا مصطلح الإعجاز و معناه في كتب القوم و منهم الباقلاني في إعجاز القرآن و الجرجاني في دلائل الإعجاز و الزركشي في البرهان في علوم القرآن و السيوطي في الإتقان و لا حتى الرافعي في إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، غير إنني و أنا أتتبع مفسري القرآن الكريم – و لست أدري أذلك من منطلق عدم التطور الحاصل في العلوم التطبيقية غير اللغوية أم راجع إلى شيء آخر – و جدت جميع المفسرين يتناولون مسألة الإعجاز بالقصد المتعلق بالإعجاز البياني البلاغي الذي ذكره الزركشي من الوجه السادس إلى الوجه الثاني عشر ، و سأختار نموذجا للمفسرين هو الإمام البغوي الذي يقول في تفسير آيات التحدي و الإعجاز من سورة البقرة :

(({ وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ } أي { وإن } نتم في شك، لأن الله تعالى علم أنهم شاكون { مِمَّا نَزَّلْنَا } يعني القرآن { عَلَى عَبْدِنَا } محمد { فَأْتُوا } أمر تعجيز { بِسُورَةٍ } والسورة قطعة من القرآن معلومة الأول والآخر من أسأرت أي أفضلت، حذفت الهمزة، وقيل: السورة اسم للمنزلة الرفيعة 8/أ ومنه سور البناء لارتفاعه سميت سورة لأن القارئ ينال بقراءتها منزلة رفيعة حتى يستكمل المنازل باستكماله سور القرآن { مِنْ مِثْلِهِ } أي مثل القرآن "ومن" صلة، كقوله تعالى { قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ }(30–النور) وقيل: الهاء في مثله راجعة إلى محمد صلى الله عليه وسلم يعني: من مثل محمد صلى الله عليه وسلم أمي لا يحسن الخط والكتابة [قال محمود هاهنا من مثله دون سائر السور، لأن من للتبعيض وهذه السورة أول القرآن بعد الفاتحة فأدخل من ليعلم أن التحدي واقع على جميع سور القرآن، ولو أدخل من في سائر السور كان التحدي واقعا على جميع سور القرآن، ولو أدخل في سائر

السور كان التحدي واقعا على بعض السور] { وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ } أي واستعينوا بآلهتكم التي تعبدونها { مِنْ دُونِ اللَّهِ } وقال مجاهد: ناسا يشهدون لكم { إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ } أن محمدا صلى الله عليه وسلم يقوله من تلقاء نفسه فلما تحداهم عجزوا

فقال { فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا } فيما مضى { وَلَنْ تَفْعَلُوا } أبدا فيما بقي. وإنما قال ذلك لبيان الإعجاز وأن القرآن كان معجزة للنبي صلى الله عليه وسلم حيث عجزوا عن الإتيان بمثله.))[3] و الأمر هنا يتعلق بالآيتين 22 ، 23 من سورة البقرة .

على أن هذه الآيات ليست وحدها التي تحدثت عن الإعجاز القرآني الذي يذهب علماء البلاغة و المفسرون إلى أنه الإعجاز اللغوي البياني . النص الآخر أخذنا تفسيره من الإمام البيضاوي و هو قوله :

(({ أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (13) فَإِنْ لَمْ يَسْتَجِيبُوا لَكُمْ فَاعْلَمُوا أَنَّمَا أُنْزِلَ بِعِلْمِ اللَّهِ وَأَنْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ فَهَلْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ (14) مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا وَزِينَتَهَا نُوَفِّ إِلَيْهِمْ أَعْمَالَهُمْ فِيهَا وَهُمْ فِيهَا لَا يُبْخَسُونَ (15) }[4].

{ أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ } بل يقولون اختلقه، {قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ } . فإن قيل: قد قال في سورة يونس: " فأتوا بسورة مثله " ، وقد عجزوا عنه فكيف قال: { فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ } فهو كرجل يقول لآخر: أعطني درهما فيعجز، فيقول: أعطني عشرة؟.

الجواب: قد قيل سورة هود نزلت أولا.

وأنكر المبرد هذا، وقال: بل نزلت سورة يونس أولا وقال: معنى قوله في سورة يونس: "فأتوا بسورة مثله"، أي: مثله في الخبر عن الغيب والأحكام والوعد والوعيد، [فعجزوا فقال لهم في هود: إن عجزتم عن الإتيان بسورة مثله في الأخبار والأحكام والوعد والوعيد] فأتوا بعشر سور مثله من غير خبر ولا وعد ولا وعيد، وإنما هي مجرد البلاغة، { وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُمْ } واستعينوا بمن استطعتم، { مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ } .

{ فَإِنْ لَمْ يَسْتَجِيبُوا لَكُمْ } يا أصحاب محمد. وقيل: لفظه جمع والمراد به الرسول صلى الله عليه وسلم وحده. { فَاعْلَمُوا } قيل: هذا خطاب مع المؤمنين. وقيل: مع المشركين، { أَنَّمَا أُنْزِلَ بِعِلْمِ اللَّهِ } يعني: القرآن. وقيل: أنزله وفيه علمه، { وَأَنْ لا إِلَهَ إِلا هُوَ } أي: فاعلموا أن لا إله إلا هو، { فَهَلْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ } لفظه استفهام ومعناه أمر، أي: أسلموا.))[5] و إنما نقلنا هذا النص من تفسير البغوي للتأكيد على أن الإعجاز الذي عناه المفسرون للقرآن الكريم هو الإعجاز اللغوي و ما يتبع ذلك من بيان و بلاغة في النظم وفصاحة في اللفظ وغيرها من المتعلقات بالعلوم اللغوية العربية .

النص الثاني الذي أخذناه نقلناه عن الإمام البيضاوي في مسألة الإعجاز اللغوي المتعلق بالحروف المقطعة و ورودها في أوائل أو فواتح السور ، يجيب البيضاوي عمن يسأل : لماذا وردت مركزا على التحدي و الإعجاز ؟ فيقول : ((إيقاظا لمن تحدى بالقرآن وتنبيها على أن أصل المتلو عليهم كلام منظوم مما ينظمون منه كلامهم فلو كان من عند غير الله لما عجزوا عن آخرهم مع تظاهرهم وقوة فصاحتهم عن الإتيان بما يدانيه وليكون أول ما يقرع الأسماع مستقلا بنوع من الإعجاز فإن النطق بأسماء الحروف مختص بمن خط ودرس فأما من الأمي الذي لم يخالط الكتاب فمستبعد مستغرب خارق للعادة كالكتابة والتلاوة سيما وقد راعى في ذلك ما يعجز عنه الأديب الأريب الفائق في فنه وهو أنه أورد في هذه الفواتح أربعة عشر اسما هي نصف أسامي حروف المعجم إن لم يعد فيها الألف حرفا برأسها في تسع وعشرين سورة بعددها إذا عد فيها الألف الأصلية مشتملة على أنصاف أنواعها ... ولعلها فرقت على السور ولم تعد بأجمعها في أول القرآن لهذه الفائدة مع ما فيه من إعادة التحدي وتكرير التنبيه والمبالغة فيه . والمعنى أن هذا المتحدى به مؤلف من جنس هذه الحروف أو المؤلف منها كذا وقيل هي أسماء للسور وعليه إطباق الأكثر سميت بها إشعارا بأنها كلمات معروفة التركيب فلو لم تكن وحيا من الله تعالى لم تتساقط مقدرتهم دون معارضتها واستدل عليه بأنها لو لم تكن مفهمة كان الخطاب بها كالخطاب بالمهمل والتكلم بالزنجي مع العربي ولم

يكن القرآن بأسره بيانا وهدى ولما أمكن التحدي به وإن كانت مفهمة فإما أن يراد بها السور هي مستهلها على أنها ألقابها أو غير ذلك والثاني باطل لأنه إما أن يكون المراد ما وضعت له في لغة العرب فظاهر أنه ليس كذلك أو غيره وهو باطل لأن القرآن نزل على لغتهم لقوله تعالى ^ بلسان عربي مبين ^ فلا يحمل على ما ليس في لغتهم .))[6]

و أما النص الثالث الذي يؤكد الإعجاز و التحدي فهو قوله تعالى : ((قل لئن اجتمعت الإنس و الجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله و لو كان بعضهم لبعض ظهيرا))[7]، هذا و بالإضافة إلى قوله في نص رابع : ((قل فأتوا بسورة من مثله)).[8] و هي نصوص في مجملها يتفق بشأنها مفسرو القرآن الكريم بالمأثور و حتى من فسر بالرأي ممن رضي نقل و النقل بما ذهب إليه على أنها تدل على التحدي و الإعجاز . و الإعجاز اللغوي و البياني على رأس جميع أوجه الإعجاز بما في ذلك الرازي و النسفي و البغوي و الزمخشري و النيسابوري و الفراء فضلا عن الطبري و ابن كثير من القدماء و ابن عاشور و رشيد رضا و سيد قطب من المعاصرين على سبيل المثال لا الحصر .

إذن كان مثار المسألة هو الإعجاز اللغوي و البياني للنص القرآني الكريم . و يؤكد هذا قول الزركشي : ((و لما جاء به صلى الله عليه و سلم إليهم – و كانوا أفصح الفصحاء و مصاقع الخطباء – تحداهم على أن يأتوا بمثله ، و أمهلهم طول السنين فلم يقدروا))[9]إذن داهم في حدود ما برعوا فيه و برزت مقدرتهم فيه و هو الفصاحة و البلاغة و البيان الذي كانت تجمعها عندهم الخطابة و الشعر . مع العلم بأن لفظ الخطابة هنا بمعنى التكلم و المخاطبة أكثر مما يعني الخطابة كجنس أدبي و فن نثري مع عدم استبعاد هذا الفن من مشمول كلمة الخطابة ما دامت هي أيضا من أنواع المخاطبة التي تقتضي شحذ القريحة و تخير اللفظ و التفنن في الكلام .

الحق أن أي دارس لمسألة الإعجاز القرآني لا يغبط الإمام الباقلاني حقه ، على الرغم ن الذين ألفوا في الإعجاز كثر و منهم الرماني و الخطابي ، سواء بهذا الاسم أم باسم

نظم القرآن كما عند الجاحظ و السجستاني و البلخي و و ابن الإخشيد[10] فمن الزركشي و السيوطي إلى الرافعي في العصر الحديث كل متناول لمسألة الإعجاز إلا و أثرى على عمل الباقلاني ، فالرجل من خلال كتبه الثلاثة :" التمهيد "و " نكت الإنتصار لنقل القرآن الكريم " و " إعجاز القرآن " قد حاول أن يقدم لنا نظرية شاملة في الإعجاز القرآني و لاسيما أنه عقد مقارنة بين الشعر و القرآن في محاولة منه لإسقاط الشعر في أرقى صوره و هي معلقة امرئ القيس قفا نبك أمام القرآن الكريم .

إن الشيء الملفت للانتباه أن الباقلاني حين ينظر إلى إعجاز القرآن البياني و البلاغي يرى أن ((إعجاز القرآن في نظمه و بيانه منصب عنده على القرآن كله كوحدة ، و جملة لا تفصيلا ، كنص كامل له ميزاته و صفاته التي تميزه عن أقوال العرب و فنون كلامهم))[11]

و الحق أن القضية تتعلق بالنظم الذي أرسى قواعد نظريته الإمام عبد القاهر الجرجاني من خلال كتابيه أسرار البلاغة و دلائل الإعجاز فالرجل صاحب نظرية على درجة كبيرة من الدراسات النصية العربية سواء تعلق الأمر بالنص الأدبي البشري أم بالنص القرآني الشريف ، مع ما بين النصين من خلاف كبير و فارق عظيم حيث قدسية الثاني و مطلق إعجازه و رونق الأول و جماليته .

الجرجاني من الأولين و الرافعي من الآخرين كلاهما ورد عنده لفظ الإعجاز في عنواني كتابيهما ، الأول للجرجاني و هو " دلائل الإعجاز "[12]و الثاني للرافعي و هو " إعجاز القرآن للبلاغة النبوية "[13]

فهذا الأخير يتناول موضوع الإعجاز بقوله : ((و إنما الإعجاز شيئان : ضعف القدرة الإنسانية في محاولة المعجزة ، و و مزاولته على شدة الإنسان و اتصال عنايته ، ثم استمرار هذا الضعف مع تراخي الزمن و تقدمه ... و نحن قائلون فيما هو الإعجاز عند علمائنا رحمهم الله و ما وضعوه فيه من الكتب .، ثم ما حقيقته عندنا .، ثم نبسط الكلام فضلا من

البسط في إعجاز القرآن في أسلوبه و بيانه ما يماس اللغة و يتطرق إليها ...))[14] و هو حقيقة ما فعله فيما يأتي من صفحات تالية .

عبد القاهر الجرجاني نظرته خاصة في الإعجاز، ذلك أن الرجل يتساءل في آخر تقديم كتابه عن سر الإعجاز القرآني، وهو من منطلق إنكاره لفصاحة اللفظ باعتبار تلك الفصاحة صفة في اللفظ ذاته، وهو ثورة على مذهب البديعيين في المحسنات البديعية، و من منطلق تعليقه جودة الكلام بخصائص النظم وهو عنده التركيب المفيد. نراه بناء على هذه الآراء يبين فضل علم البيان في بداية الكتاب ويبين ما يهمنا هاهنا وهو أن هذا العلم هو الأداة لمعرفة الإعجاز، على ما بين الرجل وبين علماء البيان من خلاف في مسألة علم البيان هذا.[15]

خاتمة

هكذا إذن يتفق المتقدمون و المتأخرون على أن المعروف بالإعجاز القرآني يتعلق بالمادة التي أنزل بها القرآن الكريم و هي مادة اللغة بكل ما يتعلق بها من علوم أو بكل ما يمكن أن تسمو به من شرف و جمال و عبقرية و فنية و هي عندهم الفصاحة و البلاغة ، ثم جاء بعض المتأخرين ليثبتوا للقرآن إعجازا علميا آخر غير إعجاز اللغة من منطلق ما قررناه سابقا و هو أن القرآن كتاب هداية و كتاب علم بما في ذلك العلوم التطبيقية كالطب و الفلك و الحساب و غيرها من العلوم .

ولحق أنهم في هذا الميدان قد شفوا و أشفوا طبقا لما أتاح لهم العلم الحديث من وسائل ومن كشوف استطاعوا من خلالها التوصل إلى بعض حقائقه و عجائبه التي لا تنقضي.

ربما يتعلق الأمر عندهم بالبحث عن معاني أخرى للإعجاز غير ما أخبر به العلماء الأوائل من وجوه كما روينا عن الزركشي ، و لاسيما حين يتعلق الأمر بعلوم اللغة التي أخذت تفقد بعضا من مكانتها مع منجزات العلم التطبيقي الحديث أو على الأقل تراجعت بالقياس إلى بقية العلوم ، و ما يقال عن علوم اللغة يقال عن علوم أخرى إنسانية كالتاريخ و غيرها مما

أثبتنا من الصلة بينه و بين الإعجاز نقلا عن وجوه الإعجاز الستة الأولى التي ذكرها الزركشي و نبه إليها السيوطي في الإتقان .

الهوامش:

1. بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر ، بيروت لبنان ، ط 03 ، 1980 ، ج 03 ، : 90 .
2. المرجع نفسه ، ص : 94 – 99 .
3. تفسير البغوي: حققه وخرج أحاديثه محمد عبد الله النمر– عثمان جمعة ضميرية – سليمان مسلم الحرش، دار طيبة للنشر والتوزيع ، ط 04 ، 1417 هـ – 1997 م ج 01، ص : 72
4. سورة هود الآية 13 ، 14 ، 15 .
5. البغوي : تفسير البغوي ، ج 04 ، ص : 165 .
6. البيضاوي : تفسير البيضاوي ، ج ؟ص ؟
7. سورة الإسراء ، الآية 88 .
8. سورة ؟ الآية ؟
9. – الزركشي : البرهان في علوم القرآن ، ج 03 ، ص : 91 . ينظر في مسألة الإعجاز أيضا :جلال الدين السيوطي : الإتقان في علوم القرآن ، دار المعرفة ، بيروت لبنان ، د ط ، دت ، ج 02 ، ص : 148 .
10. أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف مصر ، ط 03 ، د ت ، ص : 09 ، 10 .
11. أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني: نكت الانتصار لنقل القرآن ، دراسة و تحقيق ، دكتور محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الاسكندرية مصر ، د ط ، دت ، ص : 11 .
12. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز تعليق و شرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، مصر ، ط 01 ، 1969 .
13. مصطفى صادق الرافعي : إعجاز القرآن و البلاغة النبوية ، مكتبة رحاب، الجزائر، دط، د ت .
14. المرجع نفسه ، ص 139 .
15. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص : 13 .

صورة المُخَلّص المُنتظَر في التراث الأدبي الألخميادو – موريسكي

هشام بن سنوسي

جامعة جيجل

تشيع فكرة الاعتقاد بالمخلص، أو المنتظر في كثير من الديانات السماوية والوضعية، وفي كثير من المذاهب أيضا. البا ما يتسع هذا الاعتقاد في المجتمعات التي تفكر تفكيرا ثيوقراطيا .. وبين شعوب قاست الظلم ورزحت كثيرا تحت نير الطغيان سواء من حكامها، أو من غزاة أجانب[1] هما تكن الأسماء التي تقنّع بها المخلّصون في تلك الديانات والمذاهب، فإنّ ثمّة مهمّة واحدة لهم جميعا، هي ملء الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، أو إقامة ملكوت اللّه، أو حكمه، أو دولته. أي إقامة فردوس أرضي لا موقع فيه للظلم أو الاستغلال أو الاستعباد[2]. وباستقراء المنجز الأسطوريّ الذي أبدعته المخيّلة البشرية، ولا سيما أساطير الموت والانبعاث، يخلص المرء إلى أنّ ثمّة جذورا لهذا الاعتقاد لدى كثير من المجتمعات والشعوب القديمة التي أبدعت ذلك المنجز.[3]

ولعلّ فكرة المخلّص أو المحرر في بعدها السياسي أو الديني الأسطوري تكون بمثابة القطعة الأساسية في ذلك الموزاييك الأدبي المعروف بالنبوءة؛ رغم ضبابية هذا الأخير في مفهومه، وكونه زئبقيا غير قار ..

ولعلّ المحنة التي رّ بها المسلمون المنصّرون في الأندلس أيضا كانت باعثة على اليأس مما جعلهم يبحثون عن ملاذ لهم في الحيل المدهشة التي تمكنهم من احتمال الوضع وتمنحهم بعض المتعة والفرح؛ فقد انغمسوا في النبوءات أو كتب الجفر(AlJofores)أو (Alguacias). ويعد هذا الأمر من الأبعاد المدهشة والمثيرة للاستغراب في التراث الأدبي الموريسكي المكتوب بالحروف العربية كما أنّه يعد مثالا مثيرا للشفقة على التفكير الرغبي الجمعي، حيث تتظاهر الكتب التي تدعى كتب الجفر، المكتوبة بوضوح في القرن السادس نر، بأنها مخطوطات قديمة ؛ رغم وجود استثناءات معينة تشذ عن القاعدة تتنبأ بمستقبل زاهر مزده بالنصر لمسلمي اسبانيا.

وباستخدام كتب الجفر _التي بات من الصعب على الباحثين تصنيفها وردها إلى حد الأنواع الأدبية؛ لأنها تدمج عناصر من الرواية والأدب والتاريخ _كان المسلون المنصّرون يحاولون فقط اعادة كتابة تاريخهم والتأثير في مستقبلهم، ومن النادر أن نجد موازيا لهذه التجربة الأدبية والانسانية التي حاول بها المسلمون المنصّرون .. ن يعيشوا حياة مختلفة عن حياتهم " كما يعرف أمريكو كاسترو، بصورة ملهمة, هذه التجربة.

إن مسلمي الأندلس كانوا بالكاد يعتقدون بصحة هذا الأدب الذي يتنبأ بالمستقبل (وهو أمر كان موضوعا للبحث والنقد)، ورغم ذلك فقد استثمروا معرفتهم بطريقة متفردة؛ كما استخدم المسيحيون، بمن فيهم رامون لول، هذا النوع الأدبي الصادر عن اليأس، طيلة العصور الوسطى وصولا إلى عصر النهضة، لكن أعظم مثال على هذا النوع[4] بدون أي شك ذو أصل أندلسي مسلم.[5]

ولقد ألمح مارمول كارفاخال(Luis Marmol Carvajal)الذي نسخ ثلاثة منها في كتابه(Rebelion y castigo de los Moriscos de granada) العصيان وعقاب موريسكيي غرناطة"[6] الدور الهام الذي لعبته هذه التنبؤات في تهيئة حرب البشرات؛ فقد كان المسلمون المنصّرون متأكدين من مساعدة السلطان العثماني، وهي عدات التي ذكرتها النصوص، والتي تحثهم على الذهاب إلى الحرب بدون خشية :" إنّ هؤلاء الملحدين يذيعون كل ذلك بإضفاء الثقة عليه؛ وهذا نتيجة السرية المفروضة على الشعب، وقد كان ذلك مجديا. إنّ هؤلاء الذين اختلقوا تلك الأكاذيب، كانوا يعتبرونها مؤكدة الحدوث، وإنّ كل ما تنبئوا به سيتم حدوثه كما يقولون."[7]

.و في هذه التنبؤات مظهران متعلقان بهذا النوع من الأعمال أحدهما: الأمل في تحقيق انتصار سياسي؛ والثاني الايمان بانتصار الإسلام : "إنَ الأتراك بمعية جيوشهم، سوف يتحولون إلى روما، وسوف لا يتم إلا انقاذ المسيحيين الذين يعتنقون دين محمد. أما الآخرون سوف يؤسرون أو يقتلون" [8]، ومن جهة أخرى نقرأ كذلك ".. ستقع فضائح، وسيتم تحالف بين عقيدة العرب وعقيدة المسيحيين، والناس جميعا سوف يرجعون إلى دين العرب."[9]

إنّ ظاهرة التنبؤ بالنسبة للمسلمين المنصّرين واقع ديني؛ والمهم من هذه الأخيرة هو ارتباطها بالقرآن أو بمحمد وهي في كلّ الحالات، من وحي قرآني. فالقرآن يعتبر المتمم للوعود التي جاءت في التورات والانجيل ككتابين مقدسين، واللّذين أعلن فيهما عن" .. مجيئ المكرم أحمد "[10] ومما لا شك فيه أن محمدا قد ظهر في كل النصوص الموريسكية "كخاتم لجميع الأنبياء"، ومع هذا فإن الشعب له الاعتقاد الراسخ أنّ رسلا عديدين سوف يظهرون في مجموعاتهم لشرح الهدف الخفي للوعظ القرآني، أو لكشف مصير شعب اللّه.

إن عددا من هذه التنبؤات تجد أصولها الأولى في محمد الذي كان قد تنبأ منذ قرون خلت بالمصائب والمحن التي ستنزل بالموريسكيين؛ وكان أول من أوحى بمجيء المخلّص.، وحسب ما أثبتته المحاكم الدينية أو دواوين التفتيش بطليطلة [11]، _ وهذا يدلل على مدى الاهتمام الذي كانت تحض به هذه التنبؤات لدى الديوان المقدس، وكذا شيوعها في أوساط الطائفة الكاثوليكية._فإن الرسول سوف يوجد في بعض أجزاء من آسيا وافريقيا، وذات يوم بكى الرسول، ولما سأله أصحابه عن أسباب ألمه، رد عليهم : " ..بأنه سيأتي زمان آخر يسترجع فيه المسيحيون جزيرة الأندلس من العرب، وإنّ هؤلاء لا يحتفظون إلا بغرناطة وحتى هذه المدينة، فسوف تنتزع منهم وأن بقية أتباع محمد وجب أن يتحولوا إلى مسيحيين وسوف يسلط عليهم كل أنواع العقاب، بما في ذلك النار".إلا أنّ الموريسكيين أو المسلمين المنصّرين ان عليهم أن يعلموا، أن كل التنبؤات قد تمت، وأنهم في آخر درجة من المحن؛ وهذا سيكون مبعثا للأمل والخلاص الذي يعود ليراود خاطر هذه الأقلية من جديد. وبالفعل فإن محمدا قد أنهى تنبؤه عندما وعدهم بإرسال من ينقذهم، ليبقى أمر التعرف عليه مهمة منوطين بها ".. غير أنّ الله سوف يخلق في هذا الزمان ابنا للجزيرة وأنّ أباه سيكون رجلا أصم ووالدته امرأة ذات عينان زرقاوتين، وأن أحد إخوته سيولد مختونا ".[12]

وهي كما نقرأ صورة للمخلّص المنتظر التي تمثل شخصية مجهولة تولد بجزيرة الأندلس في ظروف خاصة يكون بعضها خارقا؛ عجائبيا .

هذه الصورة تكون الأولى من نوعها التي أمكننا الظفر بها قبل ما يذكره أزناركاردونا من أن العرب الذين يعيشون في سيارا دي كورتاس آيأقوار (Sierra de Cortes y Aguar) نتظرون قدوم أحد المحررين وسيكون الفاطمي، أحد شخصياتهم

هولة عندما كان يحارب الملك خايم (Jaime) " ..لقد كانوا يعتقدون ومازالوا متعلقين بنقل رواية مؤكدة، في مثل هذه الظروف، ومفادها أن العربي الفاطمي سوف يقدم ليحررهم ويقتل المسيحيين، وسوف يقدم على حصان أخضر ويتوغل في هذه الجبال ثمّ يختفي في الصراع ضد جيش دون خايم، في القرون الماضية."(13)

مهما يكن من أمر يبقى هذا الاسم من جملة الأسماء التي تقنع بها المخلّص المنتظر؛ زيادة على كونه شخصية مجهولة، فثمة دائما مهمة واحدة للجميع. هي اقامة ملكوت الله، تكمه، فكلما كان الرجال في مواجهة يومية للحقيقة القاسية، فإنهم يحسون بالحاجة تدخل سماوي في شؤونهم. (14) وباستقراء صورة العربي الفاطمي كمنجز أسطوري أبدعته المخيلة الشعبية الموريسكية ضمن أساطير الموت والانبعاث، نخلص إلى أنّ هذا المعتقد يعود ، إلى كثير من المجتمعات والشعوب القديمة التي أبدعت بدورها هذا المنجّز كتمّوز وأوزوريس، وأدونيس، وآخرين ..بوصفهم موتيفات غريزية كونية مختلفة، أو أنساق من السلوك والمعتقد الإنسانيين" (15) وباعتبارها رموزا أسطورية، فقد بقيت محلّ عمل دائب لا يتوقف، بمعنى أنها حفريات حيّة ومتجدّدة على الدوام. (16)

أما في تالافيرا(Talavera) وقبيل عملية الطرد، فإن أحد "الموريسكيين القدامى " قد أعلن في رفاقه "أنّه سوف يظهر سلطان كبير من العرب؛ وسيحميهم، وإنّ هذا الموريسكي يعرف شخصيا أن هذا السلطان سوف يأتي"(17) ونستطيع أن نميز انتقال صورة المخلّص لامنتظر من حقلها الديني إلى حقل آخر سياسي لتتمظهر في صورة القائد أو الملك الفاتح لذي سيحقق انتصارا سياسي؛ ولعل سرّ التعلق بهذا المخلّص تبرره سخرية التقاطع الشديد ومعطيات الظروف السياسية، وكذا الحراك العسكري على جبهات متعددة آنذاك، الشيء الذي كان لينبأ ويعد بالكثير بالنسبة للمسلمين المنصّرين، لقد كانت كتبهم وقصصهم الشعبية تعد بفتح هذه الأرض (اسبانيا) من جديد وأن عرب المغرب سوف يفتحونها".. إنّ ساعة النجاة قريبة وسوف تأتي من شمال افريقيا وبجاية ووهران. وسبتة سوف تفتح أولا ثم بعد ذلك سيتم من جديد غزو اسبانيا، منتهجين اتجاه طارق، الذي سيفتح أمامهم بشكل خارق للعادة "وأنه في مضيق جبل طارق سيظهر جسر من جديد، وعن طريقه سوف يجتاز العرب ويتمكنون من غزو اسبانيا حتى قاليسيا"(18).

وإنه لمن الغريب بما كان أن تجد تلك التنبؤات طريقها إلى السلاطين والأمراء الذين اهتموا بالمشكل الموريسكي، ويقابلوها بشيء من التحري والتصديق ..ففي حدود سنة 1582 أحد المدجنين اللاجئين إلى تركيا من قبل سلطانها وهو الكسندر كاستالانو(Alexandre Castellano) أصيل كالاندا(Calanda) التأكد من بعض العلامات بقشتالة وبلنسية، ومشاهدة ما إذا كانت تلك العلامات ملائمة لما نصت عليه إحدى التنبؤات التي شاعت في تركيا والتي تتعلق بزمن إعادة فتح اسبانيا. وقد ذكر الكسندر كاستلانو أن زمن فتح اسبانيا من طرف الأتراك قد قرب، ذلك ان العلامات أو رات التي احتوتها احدى التنبؤات قد تمت آنذاك".. إنه في منطقة سيارا دي قالينيرا (Syerros de Gallinera) من مملكة بلنسية، ظهر شاب في مقتبل العمر، يختلف كثيرا عن أقرانه الذين يهملونه كثيرا وأنه خلال خمسة أو ستة شهور سوف يصبح يتيم الأب، وأنه خلال 28 أو 30 سنة سيصبح قائد الموريسكيين في هذه المنطقة وسينتصر كثيرا في الحرب". إن هذا الشخص "الغير متكافئ" قد اكتشف من قبل الكسندر كاستالانو، ويوجد بالفعل؛ ويتمتع بكل المميزات التي نصت عليها احدى التنبؤات، أما عدم التكافؤ فيتعلق الأمر ببنيته غير المتناسقة "فكل ساعد يشبه ساعدين، وكان كبيرا جدا وذا مخالب وفي كل يد توجد ستة أصابع"[19].

ويبدو أن المخيلة الموريسكية التي أبدعت مثل هذا المنجز الأسطوري؛ لم تغفل حاطة بأدق التفاصيل أو الميزات التي يتمتع بها. لأمر الذي جعل سرعة التصديق بها تصل إلى مداها الأقصى.

نرى إذن كيف أن هذه التنبؤات تعبر عن أصل ديني، وهي تؤكد أيضا الإيمان بمصير سياسي محدد، وهاذين العنصرين سوف يدمجان، ليصلا إلى حد الاقتناع بقرب انتصار الهلال على الصليب، وفي مقابل الرغبة في عالمية المسيحية، نجد نفس التطلع إلى اسلامية عالمية كما لاحظ ذلك بعض الباحثين.

وكان من غير المعقول أن تشيع مثل هذه النبوءات في تركيا وغيرها من البلاد الإسلامية بسرعة البارود دون أن تجد لها حضورا في اسبانيا، فقد انتشرت لدى المسيحيين بؤات مشابهة ــ نت بسبب طبيعة المجابهة بين الطرفين على نقيض سابقتهاــ، تتنبأ

بانتصار المسيحية على الأتراك وتحويلهم إلى الدين المسيحي ..ونجد كذلك فكرة انتظار المنقذ أو المخلّص الذي أعلن باسم "المتستر" أو "المختفي":"..الذي سوف يقدم ليجلب النجاة للمسيحيين ويقضي على سلالة اقار، وعليه فإن ذريته سوف تسقط ويلحقها العار." إنّ شخص المتستر ، سمات غريبة يمكن أن تؤدي إلى مشابهته بدون خوان دو تريش(Don Juan d'Autriche)أو دي أوستريا".. إنّ المتستر يسمى هبسبورغ (Habsbourg)وسوف يسافر على متن باخرة، وهو ذو قامة جميلة وسحنة بيضاء، وكان يتكلم بالكلمة السهلة والصادقة وهو يحب العدل وعدو للعرب، تُجمله عينان زرقاوان وله مشية جميلة ويداه نظيفتان وبصمات يده واضحة جدا وملونة، وأصابعه ضامرة وأظافره جميلة قصيرة، وأعضاء جسمه رشيقة، ويتمتع بأخلاق نبيلة وهو يشبه الملك داوود في حياته[20]، وهناك نبوءة تنسب إلى الأمير "فرناندو" بن فيليب الثالث ــ وهو الذي سيقال له الكاردينال الطفل ــ تنسب إليه دور المنتصر على العدو المسلم.[21]

ومن السهل جدا أن نميز ذلك التقابل الساحر في الصور الذي يحكمه مبدأ التكافئ من عدمه؛ فصورة المخلص المنتظر في المتخيل الموريسكي تتناقض تماما والتي يختزنها المتخيل الاسباني، وذلك بشكل صارخ مشح ، بمعاني المجابهة والجدل الذي تعلوه لهجة انتقامية حادة.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا سلمنا بما سلم به لويس كارداياك في مشروع دراسته عن الموريسكيين والمسيحيين، من أنّ ظاهرة التنبؤ تمثل أحد موضوعات المجادلة بين الطائفتين، فقد تبادلتا في كثير من الأحيان حججهم حول تأويل الطرد وما شابه، وقد صادف أن عمد المسلمون المنصّرون، بضرب من المواساة والعزاء لأنفسهم إلى استعمال تنبؤات القديسين الذين قرأوا لهم، ومن بين هؤلاء القديس ايسيدور(Saint Isidore) أسقف اشبيلية ..الذي سوف يتحول ضد المسيحيين، مؤكدا أنّ اللّه بجانبهم وأنه سوف يرسل ملكا قادرا على السيطرة على العالم :"..وأن أقل الاهانات التي ستلحق به، فإنّ الله سوف يأخذها على عاتقه وسيرسل ملكا يخضع العالم من أجل كلمة الله لا غير وحيث أن حصار المدن وهجمات المدافع لا يمكن أن تفيد شيئا."[22]

في الحين ذاته اعتقد المسيحيون أن هذا الملك :"..يجب ان يكون مسيحيا وسوف يأتي ليأخذ بيت المقدس أين سيتوفى وسوف ينتصر بفضل كلمة اللّه، وسينتج عن ذلك أكبر المصائب للمحمديين."[23]

ومن الغريب، أنّ بعضا من الموريسكيين كان لهم تعلق خاص بسان جاك-Saint (Jacques وغيره ممن كانوا يعدون قديسين لدى بعض من المسيحيين، ويحترمونهم وعلى خصوص الدعاة الذين أطلقوا عليهم أولياء، متشبثين بالقول أنهم من أصل عربي، ويذهبون حتى إلى القول بأن الداعية سان جاك كان يسمى عليا."[24]، وعلى ضوء ذلك انتشر أدب فروسي ملحمي ألخميادو–موريسكي، كان قد جمع كلّ النصوص ذات الطابع الأخلاقي التراثي التقليدي، والتي اتخذت من أصحاب الرسول، أبطالا ومن بينهم علي، وترتكز هذه النصوص على ما يسمى بأدب السير والمغازي من جانب ، وعلى تقاليد أدب الفروسية من جانب آخر، كما يتجلى في كتاب "المغازي الموريسكي"، وأيضا كما بينه ألفارو قالماس دي فوينتيس(Alvaro Galmés de Fuentes) في طبعه لمؤلفه (المصدر المشار إليه سابقا) كتاب المعارك (El Libro de las Batallas) .

إنّ زعماء الأدب الفروسي و أبطال مغازيه الملحمية، أصبحوا يتحلون بروح الحماسة والمغامرة على شاكلة رولان، والسيد القمبيطور وآخرين..حتى أن حياتهم ومغامراتهم أصبحت بالفعل تترجم بحق عن مميزات كتب الفروسية والملاحم الاسبانية والفرنسية[25]" وبالنسبة للموريسكيين تلتقي كلمة حرب صليبية وجهاد في نفس المستوى، وبالنتيجة فإن سان جاك (قاتل العرب) الذي يعتبر بطلا للمسيحية، قادر على أن يتقمص مميزات علي، بطل الاسلام. ويبدو أن هذا الاختلاط بين ما هو إسلامي ومسيحي، كتقديم بعض جوانب النبي محمد في صورة المسيح عليهما الصلاة والسلام، مردّه تلك الظروف القاسية التي سمحت لبعض التقاليد والتعاليم النصرانية المفروضة، أن تتسرب إلى ما كتبوه[26]؛ وعليه بات علينا من السهل أن نهتدي إلى الطريقة التي عبرت فيها فكرة المخلّص المنتظر عن نفسها في الأدب الفروسي الملحمي أو أدب الجهاد (إلى جانب النبوءة) وإن كانت طريقة فيها كثير من المواربة والارتياب. حيث استغاثت المخيلة الموريسكية بشخصية علي وعاملت صفاتها _ كالبطولة الفذة والقدرة البدنية الخارقة _ معاملة عجائبية خارقة، فكانت ضمن شخصيات أخرى

واقعية تاريخية ــ ذات نزوع مثالي ــ يصنعها طابع الأساطير والمعجزات، بعد أن يغلفها الخيال الشعبي بذلك، فترفعها أحيانا إلى مراتب القديسين والأنبياء والخرافيين. حتى الأدب كان مندفعا تحت رغبة جنونية إلى المبالغة والتعالي، فصورهم وكأنهم من عالم آخر غير هذا العالم، جاءوا لمهمة واحدة هي تحقيق الخلاص المنتظر على شاكلة الاسكندر ذي القرنين الذي بعث ليحارب ملوك الأرض، ويحطم الأصنام ويقضي على عبادها.

هذه الشخصيات المحدودة العدد، التي طفت على سطح التاريخ الانساني، ليست إلا ت عبر بها الإنسان على مرّ الزمن عن تجربته منذ بدايتها في حضن العقيدة وفي امتدادها بعد ذلك إلى مستويات أخرى فيها تعبير عن معاني الحياة والموت والخلود والفناء، والشجاعة والخوف..ويمثل جزء منها البطل المنتظر الذي اكتسب معنى المنجي المخلّص، فمجيئه كان يكشف عن أحلام الجماعات آنذاك، وكان هذا التعبير ما يقابله على المستوى السياسي فقد اندفعت هذه الجماعات وراء زعماء ورموز قومية مثلت لها البطل المنتظر الذي يحقق المعجزة، أو القادر على اختراق الموت.

، المفارقات الساخرة أن هؤلاء الأشخاص الذين احتفى بهم الأدب أبلغ احتفاء، سى بالرغم عنه أنهم قد يكونون لا شيء في عالم الموريسكين المنكوب، الحاضر والمستقبل على السواء. ولعل أسطرة هذه الشخصيات يبرره رفض الذاكرة الموريسكية لذلك الطمس أوالمسخ الذي كانا يحاول أن يطالها.

ويلاحظ بأن الخيال الاجتماعي قد أسهم كثيرا في تشكيل مثل هذه الشخصيات النمطية التي باتت شائعة في السرد؛ وقد يكون التعبير عنها بداية ممكنة لتحولها إلى أسطورة (التي هي معرفة وسلطة وتاريخ للجماعة، وقصة أخلاقية تقوي تماسك الجماعة التي أنتجتها) لذلك نجد الصورة موازية للأسطورة، إذ لو قارنا بين اللّغة الرمزية التي تقدم عبرها الصورة واللّغة الأسطورية لتبينا أن الصورة مثل الأسطورة تمتلك القدرة على الرواية واحياء قصة ما وجعلها نموذجية، فتتحرك في الحاضر مثلما تحركت في الماضي. كما تمتلك القدرة على رسم شخصية خارقة؛ تحيط بها المبالغات والأوهام.(27)

ولأجل إضفاء التأييد ولعناية الإلهية في جانب أحد الطرفين المتجابهين، كشكل من أشكال التدخل السماوي الذي تفرضه حتمية المواجهة سوف تظهر هذه التنبؤات في شكل

علامات في السماء أو في النجوم والتقاء الأجرام، أو أوضاع خارقة للعادة أو معجزات مزعومة.

لقد كانت هذه الفترة تشهد تخوفا جديا أمام الخطر الذي كان يظهر على الحدود الفرنسية حيث كان الموريسكيون البلنسيون والاراغونيون ينسقون مع الفرنسيين لمساعدتهم على اجتياح الأراضي الاسبانية[28]، على عهد الملك اللوثري هنري الرابع (الثالث دو نافار) والتنبؤ بقرب اعتناق اسبانيا للمذهب البروتستانتي[29]. وكان الأتراك _كالعلج علي الحاكم العثماني بالجزائر_ يمثلون بدورهم خطرا ممكنا في مساعدة الموريسكيين يفوق الخطر الذي كان له المغاربة في الفترة السعدية، رغم تهويل الاسبان له[30]. ونذكر هنا استئناسا ما أورده أنطونيو شالدانيا عن المولى زيدان وقت مبايعته ملكا على فاس، حيث قال إن التنبؤات كانت تعلنه محررا وسيدا لممالك غرناطة ومرسية وبلنسية، وكان الجواب المنتظر من زيدان لا يختلف في الشكل والمضمون عن ذلك التنبؤ الذي بدأ به ملكه، وهذه المرة سنعثر في مذكرة خورخي دي هانين على ما يمكن أن نعتبره جوابا على ما ينتظر المولى زيدان "..الذي بادل الفقهاء الحديث قائلا أنه قد قرأ طالعه في تلك الليلة منجم عظيم، فأخبره أنه سيفتح اسبانيا بأكملها وأن اول معركة ستدور في قرمونة، وأن ملك اسبانيا سيفر هاربا وسيحتمي بطليطلة حيث سيقبض عليه، وهكذا ستخضع اسبانيا كلها لحكمه، ومن أجل ذلك لن يعطي لملك اسبانيا سوى أجل ستة أشهر. اللحظة التي أنها فيها كلامه أفلتت فجأة بغلتان من مرابطها واتيتا ركضا الواحدة تلو الأخرى ومرتا وسط الفقهاء والمولى زيدان. وعند مرورهما وسط الناس أخذ الحاضرون في رمي الأشياء في الهواء، وقد تركت ورائها هذه الحيوانات(من الفضلات) ما يتركه هذا النوع من البهائم، وذلك مرات عديدة. أما المولى زيدان المسكين فقد خجل كثيرا من جراء ذلك الانذار السيء، الأمر الذي أسكته وقتا غير يسير. ومن أجل تسليته، قال له الفقهاء ألا يحزن، فإن الشيطان قد تقمص شكل البغلتين لصرفه عن تنبؤه السعيد. ولما رأوه في ذلك الخجل الكبير، ودّعوه وانصرف المولى زيدان إلى بيته[31].

ويبدو أن المحرك الأساسي الذي كان يحرك المولى زيدان في وجهته المزعومة _وإن كانت له في ذلك نيّة طبعا !_ هي الرغبة الدفينة في قتال أخيه المأمون الذي ذهب فارا منه إلى اسبانيا واستقراره في تلك الآونة بمدينة قرمونة، بعد أن قام بتسليم العرائش للنصارى[32].

ومهما يكن من أمر فإن جملة المتاهات الخيالية التي سبح فيها المولى زيدان وغيره. كانت لها منطلقات في التطلعات الأخيرة التي كانت عند المسلمين المنصّرين الذين لم يفقدوا أمل رؤية اخوانهم المسلمين يأتون للوقوف بجانبهم ضد مضطهديهم. ولذلك كان الالتجاء إلى ما وراء الطبيعة لدى الكثيرين منهجا لحل المشكل الموريسكي.[33] أما بالنسبة للموريسكيين أو المسلمين المنصّرين فقد دفعتهم الحاجة دفعا إلى قبول الحماية من كل من اقترب منهم.

الهوامش :

(1) عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع،ط1،دار سنابل، بيروت.1983 :411.

(2) ينظر: باسم الهاشمي، المخلّص بين الاسلام والمسيحية،ط1، دار البيضاء، بيروت.1996 :50 وما بعدها.

(3) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة،ط3، اتحاد الكتاب العرب، دمشق .2001: 134.

(4) The Legacy of Muslim Spain

(5) ينظر:لوسي لوبيز بارالت، التراث الاسلامي في الادب الاسباني، ضمن كتاب الحضارة العربية الاسلامية في الأندلس، تحرير:سلمى الخضراء الجيوسي،ط2،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت. لبنان.1999.:1/778.

(6) Historiadores de Sucesos Particulares, B.A.E.,XXI,pp.169.174.

(7) Historiadores de Sucesos Particulares, B.A.E.,XXI,pp.174.

(8) المصدر نفسه: 170.

(9) المصدر نفسه: 173.

(10) المكتبة الوطنية بمدريد (ms 9653, fº 178 rº)

(11) A. H. N. Inq., leg. 197, nº 16

(12) المصدر نفسه.

(13) Aznar Cardona, op. cit., II, fº 11 rº y R. Ricard, Prophecy and messianism in the works of Antonio Vieira ,in Etudes sur l'histoire morale et religieuse du Portugal, paris, centro cultural portugués, 1970, pp.330.344. .

(14) R. Cantel, Prophétisme et messianisme dans l'œuvre d'Antonio Vieira, Paris, edicions hispano – americanas, 1960.

(15) نورثروب فراي، الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا,ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.1980: 05.

(16) ينظر: سيّد القمني، الأسطورة والتراث،ط1،دار سينا للنشر، القاهرة. 1992 : 21.

(17)A. H. N., Inq.,leg. 198, n°1.

(18) (A. H. N., Inq., leg 2603 I.

(19) Archivo de linstitula de valencia de Don Juan. Madrid, envio 1,p.163- B.Vincent :Historia de los moriscos, p.59.

(20) المصدر نفسه.

(21)T :Haperin Dongui :Un conflecto nacional :moriscos y cristianos viejos en valencia.Cuadernos de historia de España, Buenos aires, XXIII, XXIV 1995, XXV-XXVI 1957.P.11

(22) Guadalajara, Prodicion y destierro de los Moriscos de Castilla .,f° 77 r°.

(23) المصدر نفسه. f° 79 r°.

(24) Haedo, op. cit.,t.I,p.152

(25) Alvaro Galmés de Fuentes,El libro de Las batallas (Narraciones Caballerescas aljamiado moriscas) Universidad de Oviedo,1967, p 10

وينظر: صلاح فضل، ملحمة المغازي الموريسكية،ط1، دار المعارف، القاهرة.1989

(26) ينظر: عبد الله محمد جمال الدين، المسلمون المنصّرون، أو الموريسكيون الأندلسيون، ط1، دار الصحوة، القاهرة، 1991.: 479.

(27) ينظر: ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،2010: 22.

(28) A. Dominguez Ortiz y B. Vincent, Historia de los Moriscos, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente1979, p.166 ،

(29) A. H. N., Inq., leg 196, n°6

(30) A. Dominguez Ortiz y B. Vincent, Op. cit p.179

(31) Jorge de Henin, Descripcion de los reinos de marruecos (1603-1613), Introduccion critica y anotacion de Torcuato Pérez de

Guzman, Rabat, Publicacion Instituto de Estudios Africanos, 1997.p.p. 109-110.

(32) A. G. S. legajo, E 2639.

(33) ينظر: الحسين بوزينب، البعد المغربي في السياسة الاسبانية تجاه الموريسكيين منذ عهد أحمد المنصور، ضمن أعمال ندوة الموريسكيون في المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط. 2001.: 49،48.

تَمَثُلَات التغييـر الفكري في الشعر الأوربي الحديث (التجربة الفرنسية)

أ.د/ حبيب بُوهْـرُورْ
جامعة قطر

توطئة

تجسد فكر التغيير في الأدب الأوروبي عموما والشعر على وجه التخصيص من خلال الثورة على أسس ومبادئ الفكرين الكلاسيكي والرومانسي، اللذين سيطرا على الساحة الأدبية منذ قرون خلت. ولقد تمظهر هذا التغيير من خلال تفاعل المذاهب الأدبية المختلفة التي حملت لواء الثورة والتغيير والرفض لكل أنموذج عدّ نمطا بفعل الزمن، ومن بين هذه المذاهب الأدبية التحديثية (في زمنها) أذكر الرمزية والدادائية والسريالية. وتحدّد سوزان برنار ثلاث محطات كبيرة ومهمة لتبلور الفكر التغييري في الشعرية الأوروبية الحديثة فيما يأتي:

"– الظهور الأول للفكر الجديد، مع الاتجاهات الحداثية .

– الهجوم الفوضوي التغييري الكبير للدادائية والسريالية، الذي أدى إلى هدم القيم الشكلية، وإعادة بناء الوظيفة الميتافيزيقية للشعر في آن واحد.

– التوجيهات الجديدة التي ترتسم حتى الوقت الحاضر، وهي غالبا لصالح التحرير الذي قام به السرياليون ".[1]

من هنا سأحاول أن أعرض لخصائص بعض هذه المدارس والحركات الحاملة للفكر الجديد باختصار، باحثا عن أفق الفعل التغييري في مبادئ كل مدرسة أو حركة وأسسها. كما سأحاول أيضا تقديم الشواهد التي تعكس الطروحات الفكرية الحداثية للرمزية والدادائية والسريالية من تجارب رواد المدرسة الفرنسية، وصولا إلى أبدية المذهب السريالي وعدم إمكان احتوائه في سقف من الزمان والمكان، لكونه يمثل توجها فلسفيا وطريقة للمعرفة، أكثر منه مدرسة أدبية أو فنية .

أ . الرمزية وحركية التغيير : Le symbolisme/Symbolism

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الرمزية على النحو الآتي:

* في الأصل: هي كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز إما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصويرات حسيّة مرئية كحروف

الكتابة، أو اللوحات الفنية مثلا. ويطلق هذا المصطلح عادة على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر ..."[2]

وقد نشأت الرمزية في أوروبا كرد فعل مباشر على الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية* parnassisme (ينظر التفصيل في الهامش)، التي انقسمت على نفسها أواخر القرن 19م ليؤسس الشعراء الرافضون لمبادئها ما عرف لاحقا بالرمزية، إذ "لم تكن الرمزية واضحة المعالم في البدء، فقد ذكرنا سابقا أن جماعة البرناس انقسمت على نفسها، وانفصل عنها فيرلين ومالارميه**، ليكوّنا اتجاها سيعرف بالرمزية، ولم يعرف اصطلاح (الرمزية والرمزي) إلا في عام 1885م، وقد ورد هذا الاصطلاح للمرة الأولى في مقالة كتبها الشاعر الفرنسي"جان موریاس Jean Moréas "*** على من اتهموه وأمثاله بأنهم شعراء الانحلال والانحدار، فقال: "**إن الشعراء الذين يسمون بالمنحلين إنما يسعون للمفهوم الصافي والرمز الأبدي في فنهم قبل أي شيء آخر**"، ثم اقترح استخدام كلمة **رمزي** بدلا من كلمة منحدر أو منحل الخاطئة الدلالة. وفي عام 1886م أنشأ جريدة سماها (الرمزي *Le Symboliste*) ونشر في العام نفسه في جريدة "الفيغارو Le Figaro "بيان" الرمزية le manifeste du symbolism . وفي العام1891م أعلن أن الرمزية قد ماتت...!ولكنها خلافا لما رآه استمرت وقويت وانتشرت وأصبحت ذات شأن عظيم في مجالات الأدب والفن."[3].

ورغم ثورة الرمزية على المذاهب والأفكار التي سبقتها، إلا أننا نسجل أن روادها الأوائل خاصة شارل بودلير، وأرتور رامبو وغيرهما قد أخذا عن الرومانسية مثلا مبالغتها في الانطواء الذاتي للشاعر، ورفضه للعالم الواقعي إلى درجة العبث بالجانب الشكلي واللغوي للنصوص المكتوبة. وهذا ما جعل الرمزية مدرسة أدبية ترتكز على دعامتين أساسيتين حداثيتين؛ **الدعامة الأولى** هي تمجيد التجربة الشعرية الفردية والذاتية من خلال الانطواء على أحاسيس الذات المغلقة. **والدعامة الثانية** هي خلق الإطار الفني المرن لهذه التجربة الشعرية، وذلك من خلال "خلق نوع من المغناطيسية التي تسري إليه (القارئ) من الشاعر، تماما كما هو الأمر في الموسيقى والفنون التشكيلية ".[4]

وتتجلى تمثلات التغيير من خلال مقاربة خصائص التشكيل التي تكاد تكون مشتركة عند الكثير من الشعراء الرمزيين، نجملها فيما يأتي:

- تجديد الحساسية الشعرية القديمة الرافضة للمحاكاة النمطية القائمة على رفض الوضوح، والدقة في التعبير والتشكيل معا، ونبذ "المعالجات الخطابية والمباشرة والشروح والتفصيلات ...لأن هذه الأمور ليست من طبيعة الفن بل من طبيعة النثر ولغة التواصل العادية "[5]، حيث يرتقي السلوك الحداثي إلى فعل تحديثي عند الرمزيين الأوائل من خلال إحداث القطيعة الشكلية والمضمونية تماما مع الأنماط السابقة ، إذ" لم يعد بمقدورهم التعرف على طريقة شعورهم في كتب البارناسيين والطبيعيين، وإذا كانوا قد كفروا بالإله "هوجوHugo "، فإنهم قد تقيأوا "كوبيه Coppée"*، وحوالي عام 1880، أصبح تمرد الأقلام عاما، وسيرمي الشباب دفعة واحدة كل ما ورثوه من أدب السنوات السابقة: أنماط التفكير، وأنماط الكتابة "[6] لأن الرمزية تعمل دائما على نقل الشاعر من عالم المحسوس، إلى عالم الحلم والعودة إلى النظر من الخارج إلى الداخل، عكس ما كان عليه النظر النمطي أي الانطلاق من الداخل إلى الخارج. وهذا ما يعجّل بدخول الرمزي إلى"عالم اللامحدود؛ عالم الأطياف والارتعاشات الرجراجة والحالات النفسية الغائمة أو الضبابية والمشاعر المرهفة الواسعة، والتغلغل إلى خفايا النفس وأسرارها"[7]
- تجديد اللغة الشعرية، فقد وجد الرمزيون أن البنية اللغوية المتوارثة منذ الزمن الكلاسيكي بنية معيقة لحركة الراهن الفكري والتجربة الإبداعية كرؤية تحديثية تجاري سياقات الثورة والإبداع، فقد أدركوا "أن معجم اللغة بما في ذلك لمجازات والتشبيهات قاصر عن استيعاب هذه التجربة والتعبير عنها بشكل مناسب صادق، ولابد من البحث عن أسلوب جديد ولغة ذات علاقات جديدة، تتيح التعبير عن أرجاء العالم الداخلي، ونقل حالاته إلى المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس الكامنة، وتحريك القوى التصورية والانفعالية لإحداث ما يشبه السياله المغنطيسية التي تشمل الإبداع والمتلقي، هذا الأسلوب الجديد يقوم على اللمح والومض ونقل المشاعر جملة بشكل مكثّف غير مباشر ..."[8]

وقد كتب "جاستون باري Barrés"*عام 1879م هذه السطور التنبئية حول ضرورة تجديد البنية اللغوية الكلاسيكية حتى تتمكن من احتواء الأبعاد الحداثية الرمزية فقال:

"إن طريقة نظمنا للشعر– التي تستند إلى كيفية القرن السادس عشر في نطق الكلمات – تحجرت في هذه اللحظة، وأصبحت اليوم نمطية تماما، وهي بإتقانها بعضا من ميزاتها، تضخم من بعض عيوبها، وشعراؤنا يستخدمون الأداة ا نديمة دون ملاحظة أنهم يواصلون لمس أكثر من وتر لم يعد يرن، ويحرمون أنفسهم من تناغمات قد يمكنهم الحصول عليها بلا عناء. إنهم وجلون على نحو زائد، وثقافتهم أفقر من أن يحاولوا تجديد الأداة. فهم يخشون تحطيمها، وأكثرهم براعة يصرخون: صنع آخرون القيثارة، وأنا أخضع لهم، فهم لن يبتوا في الأمر إلاّ عندما تصبح القيثارة خرساء تماما تحت أصابعهم، أو عندما تجبرهم آلة جديدة، متناغمة مع النبرة الشعبية بفعل يد جريئة وبارعة، على الخروج من حلمهم، وعلى أن يقدموا للغة الفرنسية طريقة حية في نظم الشعر، منسجمة وحرة .."[9].

وقد تجلى التنظير النقدي اللغوي للرمزية، أكثر فأكثر عند الشاعر الفرنسي "ستيفان مالارميه 1842-1898 Stéphane Mallarmé "، فقد كان "الرأس الحقيقي المنظّر للمدرسة الرمزية ...كان ينفر من السهوله والوضوح ولغة التفاهم العادية. علّم أتباعه التركيب الغامض وجماليته، أصبحت اللغة عنده سحرا والكلمات أشياءَ، والأشياءُ رموزا موحية لا تقصد لذاتها."[10]

لقد أراد مالارميه أن يسعى إلى الكمال وأن يحقق المستحيل وأن يعبّر عن سر الكون الغامض فجاءت فلسفة اللغة عنده فلسفة شاذة رافضة ومحطمة في الآن ذاته، خالقة لجهد لغوي بعيد عن المألوف السائد والمتداول**، لأن لغة التحديث عند الرمزيين هي أن تتمثل تلك الانعكاسات المتبادلة ضمن فضاءات الكلمة ذاتها أولا، هذه الفضاءات ضمن بنية الجملة ثانيا بحكم أنها مجموعة من الكلمات التي يدور بعضها في فلك بعضها بعض، شريطة ألاّ يحدث هذا بمجرد التوافقات الصوتية، بل يجب أن تتجلى هذه العلاقات من خلال الإيحاء والرمز، يقول مالارميه: "ما علينا أن نستهدفه–بالأساس–في القصيدة (الحديثة) هو: أن الكلمات المكتفية بذاتها – دون

تأثير من خارجها – تنعكس الواحدة على الأخرى، إلى حدّ أن تبدو كأنها لم تعد تملك لونها الخاص، بل لا تكون سوى جسور في سلم موسيقي، ودون أن تكون ثمة مسافة ،ا، ورغم أنها تتماس بروعة، فإنني أعتقد أن كلماتك تعيش أحيانا حياتها الخاصة بإفراط ما. مثل جواهر مزاييك الحلي.."[11]

- التشكيل الحسي، فاللغة عند الرمزيين عادة ما تقترن بالمعطيات الحسية الخارجية فتتماهى معها ضمن إطار إعطاء الرمز أبعاداً رؤيوية متميزةً، بعيدةً عن صورته الحسية الظاهرة والتقليدية، كالألوان والأصوات والإحساس اللمسي والحركي ...الخ. و"ترى في كل من هذه المعطيات رمزا معبرا موحيا، فالحواس نوافذ الإنسان على العالم الخارجي... فالشاعر الرمزي موفور الإحساس، متيقظ الجوارح يغرق في الطبيعة فيصبح مصورا تلتقط لألوان والظلال والأشكال بل الليونات الدقيقة، ثم يترجمها بمختلف صفاتها ودرجاتها ودلالاتها"[12].

ة: ما تكسر دلالات الأشياء وصفاتها المعهودة حيث يؤسس الشاعر الحداثي الرمزي مجموع دلالاته الخاصة ضمن تفاعل لغوي جديد أيضا، فيخلق التشكيل المتفرد والحديث انطلاقا من جملة الإسنادات والتركيبات الجديدة والغريبة معا، وهذا ما يعجّل بنعت شعرية الرمزية بالغامضة خاصة عندما يرتقي غموضها إلى درجة الإبهام، وقد أورد الدكتور عبد الرازق الأصفر جملة من الأسباب لهذا الغموض المبهم تمثلت فيما يأتي:

أ – التصرّف في مفردات اللغة وتراكيبها بشكل غير مألوف.

ب – اعتماد الرمز الذي لا يوضح المرموز له، بل يترك ذلك لخيال القارئ وتأويله.

ج – التعبير بمعطيات الحواس ومراسلاتها وتقاطعاتها.

د – التكثيف والشدة والإيجاز.

هـ–الانطلاق من أفق الدقائق النفسية والحالات المبهمة التي يصعب تصويرها والتعبير عنها.[13]

- **ملامح التغيير والحداثة عند شعراء الرمزية :**

تتمثل الخصائصُ السابقُ ذكرُها عند شعراء الرمزية وعلى رأسهم شارل بيير بودلير 1867-1821 Charles Pierre Baudelaire، الذي يصفه الكثير من النقاد

والدارسين بالحداثي الأول*، في جعل الشعر الحديث شعرا مَدينياً بامتياز**، يرفض القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة، ويعمل على تأسيس الأنموذج الشعري الحديث الذي تجسد في شكل قصيدة النثر ابتداء من" ألوزيوس برتران Louise Bertrand"، وصولا إلى "بودلير" ثم " جان نيكولا أرتور رامبوJean Nicolas Arthur Rimbaud ". لكن بودلير في بحثه المستمر عن اللحظة التحديثية الهاربة رفض أنْ يخضع الأثر الإبداعي الشعري إلى القيد الزمني الكلاسيكي، لأنه لو خضع لذلك لعدّ نمطا مكرسا بفعل التقادم الزمني، وهذا ما يتنافى مع مفهوم الحداثة عند بودلير التي يحدّد سمتها الرئيسة بالآنية المتجاوزة لذاتها، لأن الحداثة عنده هي كل ما هو عابر وسريع الزوال، والحديث عنده أيضا هو المؤقت والزائل، "والهارب النسبي من الجمال، والمتنوع مع كل عصر"[14]، ويفهم مما سبق أن اللحظة التحديثية في نظرية بودلير للحداثة، هي قدرة المبدع على إدراك البعد الزمني الضيق للإبداع وتجاوزه في الآن ذاته، فبمجرد ولادة الأثر الإبداعي تسقط عنه صفة الحداثة إذ أن لحظة الإبداع تجاوزته إلى استشراقات رؤيوية ولحظات تأملية أخرى، تسعى إلى توليد إبداعات مماثلة في التفّرد والتجاوز، لأن كل حديث وكل تحديث عند بودلير ومن سار على نهج حداثته "هو المؤقت والزائل، وهو يطابق بين الحديث والموضة. فهذا العبور السريع، وهذه الموضة المطابقة للحديث ليس سوى لحظة اللحظة التي لا تستقر على دوام. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها (الحاضر) المنبت عما قبله وعما بعده، عن الماضي والمستقبل معا. فالحداثة، على هذا هي زمن اللحظة، هي منتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحداثة نفسها (ليس للماضي فقط) حتى ليحق لنا التساؤل: أليس هذا اللهاث الحداثي وراء الزمن، استهلاكا فجًّا للزمن؟ وهذا – فيما يبدو أخطر شيء في حركة الحداثة، فكل شيء داخل هذه الحركة غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكّل بسبب هذه العجلة المتسارعة (اللحظة) في الحداثة "[15].

ويتضح مما سبق أن بودلير يبحث في إبداعه التحديثي المديني عن التجديد والمتجدّد، الذي يكسب الحداثة صفة اللحظة العابرة المتجاوزة لذاتها. بحيث تصبح كل جدّة قدما منذ لحظة ولادتها. وقد عبّر بودلير عن هذه اللحظة العابرة حين كان ينظّر لقصيدة النثر الفرنسية، ففي رسالته إلى مدير تحرير جريدة الصحافة La Presse كتب يوم 26 أوت

1862م أنه "يحلم في أيام الطموح بمعجزة نثر شعري، موسيقي من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي..."[16].

وقد تحقق هذا الحلم لدى بودلير من خلال القصائد النثرية التي بدأ كتابتها وفق ثقافة اللحظة التي غدتها فلسفته المدينية وحداثتها، لأننا"ندرك أن إنجاز هذه القصائد كان يتطلب في ذلك الحين إثارة غريبة تحتاج إلى عروض، وجمهور، وموسيقى، وحتى إلى مرايا عاكسة....وحتى الجمهور الشهير هذا الذي يتحدث عنه، باريس وحدها هي التي يمكنها أن تمنحه كل ذلك"[17]. ففي ديوانه أزهار الشر Les Fleurs du mal (Flowers of Evil) يتلمس القارئ كآبة غير عادية ومعالجات لجوانب مستغربة من الواقع، تصدم القارئ حداثة الطرح وحداثة اللحظة المتناسلة العابرة لطقوس الزمن الشعري، حيث تصبح القصيدة عبارة عن"وعي نوعي للزمن،وعي خاطف، حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو اللحظة نفسها،وعي الصيرورة والتحول."[18] وهذا ما ندركه في مثل قصيدة" تناغم المساء Harmonie du soir " :

ها قد أقبلت الأوقات التي تفوح فيها كل زهرة

وهي ترتعش على ساقها وكأنها مجمر بخور

الأصوات والعطور في هواء المساء تدور:

فالسٌ حزين ودُوار مُرهق !

كلّ زهرة تفوح كمجمر البخور،

الكمان يرتعد كقلب مُرهق،

فالسٌ حزين ودوارٌ متعب،

السماء كئيبة وجميلة كمذبح كبير،

الكمان يرتعد كقلب متعب،

قلب حنون يكره العدم الواسع المُظلم،

يجني من الماضي المتألق كلّ دُوار

الشمس غرقت في دمائها التي تجمد

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !

وذكراك في خاطري تلمعُ كتحفة القربان المقدّسة [19]

وتتمرد لحظة الحداثة عند الرمزيين أكثر فأكثر عندما يحاول الشاعر الحداثي أن يضفي على آرائه الذاتية صفة الموضوعية، حيث تصبح كل معرفة ذاتية معرفة موضوعية، فتعكس بذلك أسس القيم الجمالية والفنية، وتؤسس لواقع شعري "لحظوي" تكون فيه الذات الشاعرة مركز العالم، فالشاعر في هذا المقام لا يتحدث عن العالم بل يتحدث العالم،"فالذات تصبح هي المفكر وموضوع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود، وطرح جديد لم يألفه الشعر، والتركيز على الذات أو الذاتي، موقفا وتصرفا وفكرا – مقابل العام والموضوع الظاهر– نهج عند بعض رواد الحداثة "[20].

ويمثل "أرثور رامبو" الشاعر الحداثي الرمزي الذي جسّد الإبداع الذاتي تجسيدا متمردا، مبتكرا، شاذا عن كل طقوس القيود التقليدية، ضمن منهج ذاتي مبتكر وحديث هو" رسالة الرائي Letters of the Visionary/ Lettre du voyant "؛ المستمد من خطابه الشهير إلى صديقه "دوميني"يوم 15مايو1871م، والذي حدّد خلاله آفاق الفكر الحداثي انطلاقا من رؤى ذاتية أرادها أن تكون موضوعية بامتياز. فقد ارتكز هذا المنهج على ما يأتي:

- التمرد وإعلان الحرب على الشعر الأوروبي التقليدي منذ عهد اليونان حتى الحركة الرومانتيكية، "على هذه الأجيال الغبية التي لا تحصى من الأدباء النظاميين، الذين يضعهم رامبو على النقيض من الأجيال الأليمة المأخوذة بالرؤى "[21].
- منهج الرؤيا، والمطالبة باشتراك المتلقي في الرؤيا والشعور الذي يشعر به الشاعر الرائي، وذلك من خلال تقانة متفرّدة عند رامبو، هي تقانة تعطيل الحواس، إنه"يطالب الشاعر أن يكون رائيا، وأن يتوصّل–عبر دراسة طويلة تتضمن تعطيلا منهجيا للحواس كلها – ، المجهول، أن يكون سارق نار– وعندما يعود من هناك – يجعلنا نحس ونلمس ونسمع اكتشافاته "[22].
- ترجمة هذه الرؤى في شكل شعري جديد، تعرض فيه رؤى الشاعر دون التقيد أو الانشغال بالمعيقات الشكلية والأسلوبية المتوارثة التي تمنع الروح من الحديث إلى

الروح. وتعتمد هذه الترجمة على لغة جديدة أيضا تُمنح خلالها الكلمات كل طاقاتها الدلالية، "على الشاعر الرائي أن يصف تجربة لا توصف بالمعنى الدقيق للكلمة، أن يجعل الناس يشعرون- من خلال استخدامه للكلمات اليومية- بحالات خارقة للقوانين الإنسانية....وعبر سحر الإيقاع، بكلمة واحدة، عبر كيمياء الكلمة، سيدفع الشاعر القارئ إلى فتح الأبواب العاجية، ليتيح له الدخول إلى عالم المجهول ..."[23].

وهذا ما حاول رامبو أن ينقله إلى القارئ في قصيدته المعنونة بـ :"بوهيميتي Ma Bohème " وهي قصيدة من وحي حياة الشاعر بين السادسة عشرة والعشرين من عُمُره، في أثناء فترة التشرّد وقوة العبقرية، حين كان يعيش مثل البوهيميين أو الغجر، دأبه التنقل ومزاولة الأعمال العديدة والعيش ليومه فقط يقول:

كنت أمضي ويداي في جيبي المخروقين،

وقد أضحى معطفي أيضا مثاليًا *

كنت أمضي تحت السماء، ياربّة إلهامي، مؤمنا بك،

آه، اطمئني، فكم عشق رائع حلمت به ...!

سروالي الوحيد كان به خرقٌ واسع،

كعقلة الإصبع الحالم، كنت أنثر أشعاري في أثناء تجوالي *

كان مثواي في الدّب الأكبر،

ولنجومي في السماء حفيف لطيف ...!

كنت أصغي إليها جالسا على حافة الطريق،

في تلك الأماسي الجميلة من سبتمبر،

وأحسّ قطرات الندى على جبيني وكأنها خمرة الروح .

هناك في ظلال الوهم، كنت أنظم أشعاري

وأشد خيوط حذائي الجريح،

وكأنه قيثارة ... قدم على قلبي** ...![24]

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées;
Mon paletot soudain devenait idéal;
J'allais sous le ciel, Muse, et j'étais ton féal;
Oh! là là! que d'amours splendides j'ai rêvées!

Mon unique culotte avait un large trou.
Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
De rosée à mon front, comme un vin de vigueur;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
Comme des lyres, je tirais les élastiques
De mes souliers blessés, un pied près de mon coeur!

والجدير بالذكر في نهاية عرضي الموجز للرمزية، هو أنها وبعد جيل العمالقة أمثال دلير، ومالارميه، وفرلين، بدأت الرمزية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تفقد الكثير من بريقها التنظيري، المبني على جملة المفارقات –الرامبوية والبودليرية –الكبرى، كفكرة تعطيل الحواس، والبحث الدائم عن المجهول، ومخالفة الواقع العيني، ورفض كل القيود الشكلية والأسلوبية المتوارثة. وهي المفارقات التي جعلتها حركة حداثية أدبية بامتياز . فمن الرمزيين الشباب "من تحاشى المبالغة الرمزية وحافظ على الإيقاع والوضوح وتمتع بقسط من الحرية، وسلمت أشعاره من الإبهام والتنافر والعَرَج، واستطاع شق طريقه بقوة وأصالة موازنا بين شتى معطيات المدارس الشعرية. ومن هؤلاء ألبير سمان 1858 .1900م Albert Samain، وهنري دورينييه 1864 –1936م Heni de Regnier وفرنسيس جام 1868–1938 Francis Jammes وبول فاليري 1871 .1945م Paul Valery..."[25] . وظهرت كردّ فعل لهذه العودة المحتشمة لاحتضان الموروث الشكلي

والأسلوبي القديم حركة أدبية جديدة في بداية القرن العشرين، أكثر"أرثودوكسية"من رمزية"رامبو ومالارامیه "عملت على إعادة بعث الفكر الحداثي الأدبي من جديد، سميت بالدادائية أو الدادلوية .

ب . الدادائية والتغيير العدمي: Le Dadaïsme / the Dadaism

يعرف معجم المصطلحات الأدبية الدادائية على النحو الآتي:

"هي مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا Tristan Tazara (1896–1963م) في سويسرا سنة 1917. وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير. وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين. وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا ..." [26].

من هنا كان منهج الدادائية (Dadaïsme) هو السخط والاحتجاج على العصر والرفض وهدم كل ما هو رائع، ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين، والمذاهب والفلسفات، "إنها حركة عدمّية تجلّت بخاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمّر طويلا، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923م ." [27]

وبالرغم من أن للدادائية روافد "رامبوية" عديدة تجسّدت في تلك الجذور الأولى التي أسس لها أرتور رامبو في القرن التاسع عشر، عندما نادى بضرورة الكتابة وفق نظرية التعطيل للحواس، والبحث عن المجهول ضمن هدم وتحطيم تام للسائد والمألوف من الأشياء* أنها لم تتمثل كمدرسة حداثية قائمة بذاتها إلا خلال الحرب العالمية الأولى وبعدها، وإن لم تعمر طويلا.وكان للحرب العالمية الأولى الأثر الكبير في ظهور الفكر الدادائي"الهدّام" خاصة بعد الدمار والخراب الذي عرفته أوروبا وأنحاء أخرى من العا لم نتيجة سقوط كل المبادئ وإفلاس جميع النظم، والعقائد الاجتماعية أمام آلة الحرب والقتل والدمار.

ففي سويسرا المحايدة "تعارف عدد من الأدباء والفنانين من مختلف الجنسيات، ووجدوا أنفسهم في مدينة زيوريخ في سويسرا في منجاة من شرور الحرب، فأخذوا يجتمعون في"ملهى فولتير"ويتذاكرون مشاعرهم المشتركة ويتبادلون آراءهم النقدية في جو من الصراحة

الحرية، فإذا بهم يلتقون عند نقطة الرفض والتمرّد والقرف واليأس والشعور بالعبثية، والفرار السلبي من هذا العالم، إلى عالم مبهم متخيّل، عالم ليس نقيا من كل دنس فحسب، بل من كل شيء مكرّس سابق[28].

وقد برز الشاعر والكاتب تريستان تزارا كأبرز منظّر للدادائية رفقة مجموعة من أدباء الرفض الآخرين الذين اتخذوا لحركتهم اسم"دادا"، الذي اشتقوا منه"الدادائية"، والاسم الأول لا معنى له وإنما وضع للدلالة على اللامعنى واللاهدف، تكريسا لمبدأي رفض المكرّس المسبق وهدمه. ومن جهة ثانية فإن كلمة "دادا" التي اقترحها تزارا هي عبارة عن كلمة طفولية بريئة ليس لها موروث، "بل كل ما في عالمها جديد ووديع، أضف إلى ذلك أنهم كانوا كالأطفال لا يعبأون بالمستقبل ولا بقواعد اللغة وعلاقاتها المنطقية"[29].

وقد أخذت هذه الكلمة المبهمة اسم مجلتهم"دادا Dada" التي صدرت بين عامي 1917 و1923 وتضمنت مختلف بيانات الفكر الدادائي. ومما جاء في البيان الأول بقلم تزارا ما يأتي:

"دادا هي تدفقنا، إنها تنتصب سكاكين حرب تافهة، ورؤوس أطفال ألمانية ...دادا هي الحياة دون نعال لغرف النوم أوما يوازيها. إنها (دادا) ضد الوحدة ومعها، وبالتأكيد ضد المستقبل، نحن حكيمون إلى درجة كافية لندرك أن عقولنا ستتحول إلى وسائد هشة. ومواجهتنا للتعصب والتعنّت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين، وأننا نصرح بالحرية، ولكننا لسنا أحرارًا ...إننا نبصق على البشرية، دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوروبي، نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصّفر بين رياح مدن الملاهي والأديرة وأحياء الدعارة والمسارح والحدائق والمطاعم ..." [30].

ويتضح من البيان الأول لتزارا أن الفكر الدادائي - بالغ في نهج الحداثة الأدبية والفكرية معا؛ لأنه، في تقديري، يرفض حتى العقلنة التي قامت عليها أسس الفكر التحديثي الأوروبي منذ القرن السادس عشر، بل أنه يعتمد الهدم فقط، في حين أرى أن التحديث يجب أن ينطلق إلى التأسيس شريطة أن يتجدّد التأسيس ولا يتكرّس كأنموذج أو نمط، يقول في البيان الثالث عام 1920م :

"هكذا تولّد دادا من واقع الحاجة إلى الاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع، إن
ك الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتهم، إننا لا نقبل أية نظريات ...إننا مثل ريح
ناضبة، تمزق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهيئ لمشهد الدمار العظيم: التحلل والتشتت، إننا
نعدُّ لنضع نهاية لتلك المرثاة ونُبدّل الدموع بجنيات البحر اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى،
قيثارات من المتع النارية تقلع ذلك الحزن المسمم ... دادا محو للذاكرة، دادا محو المعمار، دادا
محو الرُّسل، دادا محو المستقبل، دادا الإيمان الكلّي والمطلق بكل إله وُجد في لحظة عفوية
..."[31]

وقد اتخذت مجلة "دادا" على المستوى الأدبي موقفا أشدّ عدوانا وأكثر تشويشا على الحواس التي عطلّ مفعولها وألغى دورها القديم في رصد القيم الجمالية الأدبية وتوليد الدلالات اللغوية العتيقة "فليس المقصود تعويض أساس الأدب الفني والامتثالي فحسب، وإنما كل نية للأدب أيًّا ما كانت، وذلك من خلال الفوضى والتنافر والتشويش. والبيانات الدادائية الشهيرة التي يقرأها الدادائيون بين الجمهور وسط فوضى لا توصف، والمشهد اللغز (هذه القصيدة مكونة من مقتطفات مقتطعة من الجريدة وتم تجميعها بشكل اعتباطي)، والاستخدام الشعري الذي يزعم الدادائيون صنعه من الأماكن العمومية، والأمثال والجمل الجاهزة، تتخذ نفس الاتجاه بإقامة نفس المساواة الكاملة بين أشكال التعبير، ومنحها شرفا فنيا واحدا. فماذا يمكن القول سوى أن الأدب لا وجود له..؟!."[32]

ويتضح النهج العبثي في الكتابة الشعرية وفق التصور الدادائي عند تزارا الذي قدم للمتلقي صيغته الشهيرة لصناعة قصيدة دادائية بتتبع الخطوات الآتية:

" خذ جريدة

خذ مقصات

اختر من هذه الجريدة مقالا له الطول نفسه الذي تزمع أن تكون عليه قصيدتك.

قص المقال.

بعد ذلك قص بعناية كل كلمة يتكون منها هذا المقال وضعها في حقيبة.

حرك ببطء .

أخرج بعد ذلك كل قصاصة الواحدة بعد الأخرى حسب النظام الذي خرجت به من الحقيبة.

انسخ بدقة .

القصيدة ستشبهك ..."[33]

وأعتقد أن هذه الصيغة الدادائية لتشكيل القصائد ما هي إلاّ وسيلة ذكية لتقويض كل آليات النقد الأدبي، من خلال انتهاج فوضى التشكيل وتحطيم كل بنية أدبية يمكن أن تشترك مع سواها من البنى المكرسة، والجدير بالملاحظة أيضا، أن السلوك التحديثي عند الدادائين قد تجاوز نظيره الرامباوي عند الرمزيين، الذين كانوا وهم في لحظة التمرد والرفض يؤسسو ـا لم جمالية جديدة، ضمن إطار قصيدة النثر ذاتها، بينما يقود التمرّد لدادائي إلى الفوضى المقصودة لذاتها، فوضى عضوية نابعة فلسفتها من التمرّد العدمي أو تمرد التمرد. ا تقدم سوزان برنار في معرض حديثها عن الدادائية في كتابها قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، نموذجين شعريين لتزارا يعكسان حقيقة التشكيل الدادائي الحقيقي:

"....ماذا نظن بقصائد تزارا على وجه الخصوص؟باعتبارها قصائد دادائية حقا، فهي غير قابلة للقراءة: فهي متنافرة عن عمد، ومفسدة للعقل، سواء قُدمت تتابعا لجمل جاهزة أو أسجاعا تتوالد الواحد من الآخر:

الفن كان لعبة بندق الأطفال كانوا يجمعون الكلمات التي لها
أنين في الختام ثم يبكون ويصرخون الفقرة الشعرية ويضعون لها
حذاء العرائس والفقرة الشعرية تصبح ملكة لتموت قليلا والملكة
تصبح حوتا الأطفال كانوا يجرون إلى أن انقطعت أنفاسهم.

أو تقدم حالة متقدمة من تفكك اللغة وانحلالها إلى أبسط عناصرها:

o Ae ou o you you you I e ou
you you you
drrr drrr drrr grrr grrr
morceaux de dureé verte voltigent dans ma chambre

[34]a e o I li I e a ou ii ii ventre .... »

بعد الحرب العالمية الأولى تخطت الدادائية حدود سويسرا إلى مختلف دول أوروبا وصولا إلى أمريكا حيث احتضن أفكارها الشاعر"هـ-ب لاكرافت"(1890-1937م)الذي رفض الواقع المعيش في شتى تمظهراته المدينية، " نفصم بفكره عن المجتمع انفصاما كاملا، وزاد على أقرانه(من الدادائين) بأن دأب في رواياته على زرع الشك ونشر الرعب في نفوس قرائه فكان يخترع أشخاصا ومخلوقات غريبة، ومشوّهة ومفزعة، تأتي من وراء الزمان والمكان لتستولي على الأرض، وتبيد أهلها وحضارتها. وهذا تعبير عن موقفه السلبي الانهزامي اليائس حياة المعاصرة كلها ورغبته في إنهائها. ومن قصصه (الذي لا يُسَمّي1922م)و(ساكن الظلام) ....وفي المقطع الآتي يصرح بموقفه الدادائي:

... الحياة شيء كريه، وتظهر لنا من كوامن ما نعرفه عنها تلميحات شيطانية للحقيقة تجعل الحياة ألف مرة أشد كراهية ...والعلم الذي يخنقنا دوما باكتشافاته المذهلة يمكن أن يذم النوع البشري في النهاية؟ لأن ما يكمن فيه أصناف الرعب التي لم نعرفها بعد قد لا يتحمله عقل من عقولنا الغائية ....!."[35]

ويركز الدكتور الأصفر على مجموعة من الأسباب عجّلت باختفاء الفكر الدادائي "الغريب"، أعرضها على النحو الآتي:

- ابتعاد الدادائية عن الواقع، ودورانها حول نفسها، فهي طالما قدمت نفسها للمتلقي كحركة عدمية، لا يتعدى نتاجها التعبير عن السأم والتشاؤم واللاهدف واللاجدوى.
- رفض المعتقدات الدينية وزعزعة القيم ونبذها من دون أن تؤسس للبديل، خاصة ، المجتمع الأوروبي الخارج لتوّه من الحرب العالمية الأولى كان في أمس الحاجة إلى إعادة رصد البدائل القيمية الجديدة.
- سقوطهم فنيا في حمأة العبثية والاغتراب الفارغ، إلى درجة اختراعهم ما سموه بالشعر الذي كانوا يلقونه في بعض اجتماعاتهم، وهو مجرد أصوات خالية من الكلمات والمعاني كقوله مثلا: غاجي بيري بيما لولا لوني كادوري ...[36]

من هنا عجّلت الدادائية بحذف نفسها انطلاقا من أن كل جديد مستحدث يصير الضرورة نحو الزوال لأنه يشيخ ويصبح مؤسسا كنموذج، فيحمل فناءه في ذاته، إنها لحظة الحداثة الهاربة من سلطة الزمن. فانصرف روادها عنها أمثال بروتون وأبولينير، فأسس الأول ريالية التي عدّت في كثير من تجلياتها امتدادا قريبا من الدادائية المنحلّة. ولكن ينبغي الاعتراف بأن الدادائين لفتوا الانتباه منذ البداية وبكل قوة إلى فكرهم الحداثي (الغريب والهدام والمتجاوز لذاته في لحظة التحديث)، نحو ما سيصبح بالنسبة للسريالية القضية الأساسية ألا وهي قضية اللغة ضمن فضاءات تشكيل ما وراء الواقع.

ج – السريالية وفلسفة التغيير: Le Surréalisme/ the Surrealism

يجب التذكير في البداية أن الحرب العالمية الأولى والسنوات التي تلتها، قد ولدّت لا اجتماعيا وفكريا وسياسيا، عكس مختلف تداخلات سنوات الحرب ومعطياتها حيثُ ولدت حركات ومذاهب وأبنية فكرية حاولت أن تتلاءم مع أحداث وواقع المرحلة تارة، وتتمرد عليها وتغادرها تارة أخرى، فحالة الاضطراب المتزايدة قدمت أنماطا متعدّدة من الاستجابات، فعلى الرغم من أن هناك نمطا عريضا من الناس اعتاد التلاؤم في العيش وفق متطلبات الحياة المفروضة، والانصياع لها بأسوأ أحوالها، إلا أن نمطا مميزا منهم واجه المحنة وفق منظوره الخاص، وكان لها وقع قوي نابع من حجم المحنة، وتميّز الفرد.

ت الإنسانية في زمن الحرب انهيار البناء والأرض إلى فقدان الاتزان الاجتماعي واختزال ميزان القيم وغربة الذات وصياغتها بين أنقاض المدن التي حطمتها عجلة الآلة العسكرية. ففي هذا المناخ القاتم ولدت السريالية التي أعادت قراءة نظرية الهدم المطلق عند الدادائيين ابتداء من العام 1922م، حين نشب الصراع بين تريستيان تزارا الذي كان يتزعم جماعة الدادائيين واندريه بروتون*، الذي أسس المذهب السريالي، الذي جمع في أساسه بين تمرد الدادائية على حدود المنطق والاهتمام بأسرار العقل الباطن وسبر أغوار النفس الإنسانية.

و"تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تنكره

ولكنها لا تثق فيه ولا تعوّل عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفاتنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير...هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ "[37].

من هنا أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية تماما، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التي تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصوري الشكلي، بل تلك الهوية التي تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذي بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس،"ماذا إذا بشمس بول إيلوار التي تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوّض الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، الشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل بدون نسف جوهرها باعتبارها مولّدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليست نفسها في ذات الوقت."[38]

أما المصطلح الوظيفي للسريالية فقد استعاره بروتون من عند الأديب الفرنسي غيوم أبولينيز(1880-1918)Guilaumme,Apollinaire الذي أعتمده في وصف مسرحيته "حلمات تريزياس Les Mamelles de Thrèsias"التي قدمها في عام 1917م، وترجع دلالة هذه الاستعارة للكلمة على منهج عفويتها في الكتابة .[39]

وقد تشكل المنظور الفكري السريالي بناء على عاملين أساسيين هما مجموع الكتابات والآثار الإبداعية الأدبية السابقة والتي عدّها السرياليون تمهيدا لطروحاتهم من جهة، ومن جهة أخرى تأثر الفكر التنظيري السريالي بالدراسات السيكلوجية الفرويدية حول عوالم الحلم واللاشعور.

فبالنسبة للنقطة الأولى تؤكد أعمال لوتريامون الفرنسي(1846-1870م) Luatreamon، المتجسّدة بأناشيد مالدورور Maldoror ومقدمة الأشعار، على ثقافة الرفض الداعية إلى الثورة على الأنماط الكلاسيكية للقرن التاسع عشر، بل والسخرية

منها، فضلا عن إطلاقه العنان لملكة الخيال كنشاط ذهني حقيقي يحطم من خلاله الحقيقة وينقلب على الواقع المكرّس .[40]

وكان أيضا لأعمال رامبو، رسالة الرائي، والمركب السكران وفصل في الجحيم، دور فعّال في خلق طقوس التطهير وتحرير النفس من الجسد، فضلا عن تضجّره الواضح من روابط رة والمجتمع، ودعوته إلى اكتشاف أبنية جديدة تكمن في الذات الحقيقية واللاشعورية للإنسان المتفرد، الأمر الذي أثر في السرياليين الذين وجدوا في ذلك ثورة على جمود العقل وسكينته وسفرا رائعا في أعماق بحار النفس.[41]

أما النقطة الثانية التي عززّ بها بروتون وجماعته طروحاتهم الفكرية السريالية فقد كانت تلك الدراسات والتجارب التي ذاع صيتها عن الشعور واللاشعور وعالم الأحلام والتداعي لحر، التي نادى بها وفسرّها سيغموند فرويد (1856-1937)S.Freud، والتي تأثر بها السرياليون على نحو واسع للغاية، فقد"كان العالم الباطني معروفا منذ العصور السابقة، ولكن الذي انكبّ على دراسته تجريبيا وأوضح معالمه ووضع نظرياته هو الطبيب النمساوي فرويد، الذي توصل من خلال تجاربه وملاحظاته ومعالجاته النفسية إلى وضع منهج في التحليل النفسي يرمي إلى تفسير الكثير من الأمراض النفسية، والانحرافات السلوكية، ويبحث عن العقد النفسية المترسّبة في أعماق اللاشعور، التي تعمل في ظل اللاوعي بمنزلة المنبع والدافع لكثير من الرغبات...وكان فرويد يستعين أيضا بتحليل الأساطير والنصوص الأدبية لتدعيم نظرياته* وبهذا لفت النظر إلى الصلة الوثيقة بين الإنتاج الأدبي والعالم الباطني، وكان من أبرز نظرياته أنّ العقد الجنسية المكبوتة في أعماق اللاشعور هي المحرك الأساسي للتصرف البشري ."[42]

وفي سبيل فهم أَوْضَح لمفهوم اللاشعور كما قدمه فرويد، وولع به السرياليون لابد معرفة هويته وتحديد موقعه وارتباطه مع أنظمة الشخصية التي وصفها فرويد، وولع بها السرياليون؛" إنها تتألف من أنظمة رئيسية متعددة كالشعور وقبل الشعور واللاشعور وفي هذه الأنظمة تركيبات ضمنية أخرى تقوم عليها الدينامية المشتركة للعمل، وبكلمة مبسطة يستعمل الشعور بمعنى مطابق للمعنى المستعمل وفي الحياة اليومية، فهو يشمل كل لحساسات والتجارب والفعاليات التي نكون واعين بها في أي لحظة...ويرى فرويد أن نظام

الشعور يمثل فقط سطح الحياة العقلية وهو جزء بسيط إذا ما قورن باللاشعور."[43] وهذا النظام يسير وفق المنطق والمألوف وما هو متعارف عليه وهو ما مقته السرياليون وتمردوا عليه .

أما مفهوم"قبل الشعور"فهو ما يقع"بين الشعور واللاشعور، ويقع تحت طائلة نوعين من الأفكار، الأولى سهلة التفطن مثل الذكريات التي ترتبط بالأمر نفسه، وهذه المحتويات تخضع لنظام رقابة لينة تحول دون الاختلاط بعالم الشعور. والثانية أفكار عسرة التفطن، لها علاقة ما باللاشعور، وربما تحمل شيئا من التجارب المؤلمة، وهذه تخضع لرقابة أكثر شدة، ولكنها لا تصل إلى مستوى الكبت في اللاشعور. وتستدعى الأفكار والذكريات من قبل نظام قبل الشعور لكي تعين الشخص على التكيّف في موقف يواجهه ."[44]

أما نظام اللاشعور الذي لقي اهتماما كبيرا عند فرويد وجماعة السرياليين فيما بعد فهو"تركيبة من المواد النفسية المختلفة التي تكون تحت تصرف الشعور مباشرة والتي يتألف قسم منها من حوادث كُبتت الانفعالات المصاحبة لها منذ مدة طويلة، وهي في مجملها خليط من الأحاسيس والتجارب المؤلمة والأفكار والدوافع والرغبات المتطرفة المخالفة للجماعة، والمستبعدة لاشعوريا عن نظام الشعور إلى نظام اللاشعور. وطبقا لفرويد تبقى تلك المحتويات اللاشعورية حية لا تموت، بل تظل نشطة تعمل على الوصول إلى نظام الشعور...لذا يكون اللاشعور مؤثرا تأثيرا كبيرا في سلوك الفرد ومزاجه ويكون باستطاعته أن يغير أفكار الفرد وعواطفه تغييرا واسعا دون أن يكون الفرد على علم بذلك ..."[45].

لقد كان لطروحات فرويد وتجاربه بما انطوت عليه من حقائق تمثل الشكل الأوضح لصورة الإنسان الحقيقي أثر مباشر على الفكر والتنظير والممارسة السريالية الحداثية، حيث دفعهم إلى البحث عن الحقائق الكامنة في عوالم اللاشعور، وإدراك الأماكن الخفية في عالم الإنسان وإنارتها، وتسجيلها أدبيا وإبداعيا على نحو ز، لهذا حددّت السريالية تقنياتها في الكتابة على أساس فرويدي مباشر؛ حيث اعتبرت التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي بامتياز. وللوصول إلى تجسيد فكر اللاوعي الهادم لأسس الوعي الكلاسيكي، لجأ السرياليون إلى تقانة نوعية متفردة أثناء التشكيل الإبداعي يمكن معاينتها فيما يأتي:

- **الكتابة الآلية :**

بناء على آثار النظريات والتجارب الفرويدية في التحليل النفسي، استقى أندري بروتون زعيم السرياليين طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها، من فكرة التداعي الحر وتجربته عند فرويد، في الحديث والكتابة والكلمة المقترنة في سياق تحرياته النفسية، للمصابين باضطرابات عصبية ونفسية. حيث قصد فرويد بالتداعي الحر أن يقول المريض كل شيء في تلقائية دون انتقاء أو تعمّد، الأمر الذي يتيح المعرفة والاستبصار بالجوانب اللاشعورية. من هنا أطلق بروتون العنان لمخيلته في الكتابة الآلية والحديث الحر لاستدعاء أفكار تتدفق بسرعة، لا تخضع معها لسيطرة العقل أو سلطة رقيب، حتى يحصل السريالي على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي في اتحاد إبداعي منهجه الفكر السريالي،"والمراد بالآلية هنا تسييرُ الفرد من قبل قوة داخلية تقهر كل المقاومات الواعية اليومية. والكتابة الآلية هذيان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاوعي، وتتخللها صحوات. والذي يدخل هذه التجربة يطلق نفسه على سجيتها ويُملي كل ما يخطر بباله من التداعيات دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص "[46].

وتتساءل سوزان بارنار عن الكتابة الآلية عند بروتون قائلة:"ما الذي يتوقعه السرياليون إذن من الكتابة الآلية التي لم يكف بروتون عن منحها قيمة من الدرجة الأولى ؟..يتعلق الأمر، مثلما نعلم، بالإنصات إلى ما يسميه بروتون"الهمس"، إلى هذه الرسالة التي ينقلها اللاوعي...والتي تنتظر دائما أن نمنحها شكلا، طالما هو حقيقي أن هناك في كل ثانية جملة غريبة عن تفكيرنا الواعي لا تتطلب سوى الظهور، وأن نسمعها ونخطها بأكثر درجات الإخلاص الممكنة ودون تدخل الفكر النقدي الذي اعتبره السرياليون دائما العدو العام رقم 1 للرائع "[47].

وقد عمد السرياليون إلى طرق إجرائية لتدوين كتاباتهم الآلية أبرزها ما اصطلح عليه بلعبة الجيفة الشهية،"حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناوبونها فيما بينهم، فيما يدوّن كل منهم كلمة أو عبارة كل بدوره، مما يخطر بباله فورا دون تفكير وروية، ودون أن يكون هناك رابط بين العبارات والكلمات. والنتيجة، يحصلون علي نص عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللاشعور الجمعي...! وسبب هذه التسمية أن التجربة الأولى أسفرت عن هذا النص: الجيفة– شهية– ستشرب –الخمر– الجديد..."[48]

▪ **الارتقاء بالكلمات إلى أفكار :**

كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السرياليين، هي تحرير اللغة من كل القيود سيكية لأن اللغة عندهم ليست مجرد وسيلة للتواصل والتبادل الفكري فقط، بل إنها القدرة على وضع آلية جديدة لاستخدام الكلمات من خلال تخطي حدود المنطق العادي، لأن اللغة المتداعية وفق تقانة الكتابة الآلية عند السرياليين، ليست هي التركيب اللغوي المفكّك على الطرز الدادائي، بل هي وحدة تتضمن معاني مستقلة وعميقة تتماثل مع محتوى ور، وهي مهمة لأنها تمثل الوسط المثالي الذي تمتزج فيه العوالم النفسية بالمادية. فلقد"أكد السرياليون دائما إيمانهم بوجود حياة للكلمات، وبحقيقة خفية تجسدها الكلمات أنها وحدها يمكنها الكشف، شرط أن نتبعها طوعا إلى حيث تقودنا"[49] ويتحقق ذلك في لتين، الحالة الأولى حين نتأمل الكلمة في ذاتها بعيدا عن القيمة الدلالية الوضعية للكلمة ذاتها وفق نظام التواصل اللغوي التبادلي، والحالة الثانية حين نجمع هذه الكلمات بعضها مع ض، بما ينتج من ردود فعل الكلمات على ذاتها، ومع اتحاد الحالتين يمكن للسريالي بلوغ الغاية اللغوية القصوى لأن"التعبير عن الفكرة إنما يعتمد على مظهر الكلمات أكثر من اعتماده على معناها"[50] .

ويتضح هذا أكثر من خلال قدرة الشاعر السريالي روبير دينو* على التلاعب بالألفاظ أثناء تجاربه اللغوية التي عملت على الارتقاء بالكلمات إلى أفكار، يقول في مقطع من قصيدته النثرية الموسومة بـ : روز سيلافي :

"في معبد من جص التفاح كان الراعي يستقطر نسغ المزامير،
روز سيلافي على عتبة السموات ترتدي ثياب حداد الأرباب
المحبوبة كثيرا ما تكون رملا متحركا .

Dans un temple en stuc de pomme le pasteur distillait le suc des psaumes

Rose sélavy au seuil des cieux porte le deuil des dieux aimable souvent est sable mouvant "[51]

والظاهر من نظم روبير دينو السابق، أنه يتعّمد اللعب بالكلمات من خلال إهماله الدلالة السياقية للكلمة داخل بناء الجملة، "واللجوء إلى الإبدالات الحروفية والتماثلات اللفظية، لإظهار فكرة الكلمات المتقاربة دون الانشغال بمعناها، بسبب قرابتها الصوتية فقط"[52]. وأعتقد أن البعد السريالي من هذا النمط في تشكيل الجمل هو تحقيق التماس الصوتي بين الكلمات حتى تقدم للمتلقي دلالات جديدة ترتقي إلى مصاف الأفكار، "فالأمل عند تقصي الكلمات هو اكتشاف مزيتها الأكثر خفاء....والارتقاء بالكلمات إلى أفكار بدلا من النزول بالأفكار إلى كلمات"[53]، وهذا معناه أن السريالية لا تدعو أصلا إلى خلق أنماط لغوية جديدة أو بديلة عن الأنماط المألوفة سابقا، وإنما تدعو إلى ضرورة الخضوع للكلمات ولقوتها الخفية، وتركها تتجاذب وتندمج، وتتجمع في كوكبة نجوم غريبة، تصل درجة العبث التركيبي فيها، إلى مستوى من القوة والكشف والنبوءة، لا تحققه التجارب اللغوية المنطقية والسياقية الكلاسيكية. يتضح"من ذلك أن الشعر الآلي هو–في جوهره– شعر تلاحُق لفظي، شعر تلقائي، عدو الشطب، حيث تترابط الكلمات من خلال تداعي الأفكار، أو الإيصاتات المرتبطة الواحدة بالأخرى، وفقا لقوانين كثيرا ما تفلت منا. وهي لا تستعيد سيادتها بالنسبة للجملة المنطقية إلا كي تدخل فورا في عالم جديد من العلاقات، فالكلمات ومجموعات الكلمات التي تتلاحق تمارس فيما بينها أكبر تضامن "[54].

أما التقنيات والطقوس السريالية الثانوية، المعتمدة أثناء التشكيل الإبداعي فقد اختصرها الدكتور عبد الرازق الأصفر على النحو الآتي:

أ –إطفاء النور والكلام دون وعي

ب – قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق الأحلام

ج – تدوين أحلام اليقظة

د – التقاط كلام المجانين وهذيانهم ورصد تصرفاتهم

هـ – الدعابة الساخرة والتهكّم الناقد اللاذع .[55]

وخلاصة ما سبق عرضه بالتفصيل أن المدارس الأدبية والفكرية الاوروبية من خلال التجربة الفرنسية قد أسهمت في رسم معالم الفكر الحداثي الأوروبي بامتياز وفرادة في مرحلتي التشكيل الثقافي التحديثي لما بعد مرحلتي الكلاسيكية والرومانسية وحتي البرناسية، وذلك من

ـلال تمثل أسس وثقافات التغيير المتعمد، المجسد للرؤى المتجاوزة للنمط والمؤسسة للأنموذج ذ تجاربها الثائرة والمتحررة والخالقة لمسار اختلف عن جلّ المسارات الإبداعية الكلاسيكية، وأعتقد أن للرمزية والدادائية-رغم قصر مدتهما الزمنية- والسريالية، الأثر الكبير في تشكل آفاق الفكر الحداثي العربي في القرن العشرين، وانعكاس هذا الفكر على نواحي الحياة الإبداعية الأدبية عموما والشعرية على وجه التخصيص؛ وذلك من خلال مجموع الروابط المقارانتية الفكرية لجموع الانتيليجنسايا العربية، الامر الذي عجل بنقل معالم التغيير ضمن تركيبة المتخيلات الواعية بالتغيير في جل الانماط الابداعية الادبية الحديثة والمعاصرة؛ ولعل حركة السرياليون الجدد وتجربة زعيمهم جورج حنين في مصر في الثلاثينيات والاربعينيات ن القرن الماضي، والتجارب التحديثية الفاعلية لمجموعة شعراء ونقاد جماعة شعر اللبنانية في مجال قصيدة النثر والشعر الحر، وتأسيسات تشكيلية وفكرية متفردة عند كل من محمد الماغوط وأدونيس, وخليل حاوي وعز الدين المناصرة ومحمود درويش،،،الخ خير دليل على تمثلات التغيير العربية المستوحاة أصولها من تمثل التغيير الاوروبي الحديث...

الهوامش:

1. برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 346 .

2- ينظر وهبة، مجدي . معجم المصطلحات الأدبية، ص552 .

* – البرناسية Le Parnassisme . مذهب شعري جاء في أعقاب الرومانسية، احتجاجا على إمعانها في الذاتية، وعلى تهاون شعرائها في الصياغة الفنية، وتعود التسمية إلى "البرناس" Le parnasse وهو سلسلة جبال في وسط اليونان شاهقة الارتفاع ... تنتشر فيها الكهوف التي تزعم الأساطير اليونانية أنها مسكونه بالآلهة والبرناس هو مأوى الإلهين أبولون وديعتيزوس وربات الإلهام الشعري والموسيقي .

– ينظر : الأصفر، عبد الرازق. المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999 ص 73 .

- وينظر أيضا وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب ص384 .

**. فارلين Verlaine ,Paul Marie . شاعر وناقد رمزي فرنسي ولد في 30 مارس 1844 بميتزMetz وتوفي بباريس في 8 فبراير 1898 من أعماله: "الشعراء الملعونون"، سلسلة مقالات نقدية نشرت العام 1884، "حكمة" مجموعة قصائد نثرية تضم 58 قصيدة نثر قصيرة كتبها ما بين 1873 و1880، و" حفلات لطيفة" ، مجموعة قصائد تتكون من 22قصيدة نثر نشرت عام 1869.... .

ينظر: "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p1368-1375-

. مالا رميه. ستيفان مالارميه (1842-1898) Stéphane Mallarmé، شاعر الحداثة الفرنسية ورسام تشكيلي من أعماله الشعرية: "ظهيرة حيوان"مجموعة شعرية ضمت أكثر من 110 قصيدة نثر قصيرة نشرت عام 1887، ورمية نرد" مجموعة ثانية نشرت عام 1897 .... .

– ينظر: "Le Robert" des Grands écrivains de langue française, p 764-771-

* –موریاس، جان- Moréasm ،Jean.شاعر يوناني ناطق بالفرنسية ، ولد في أثينا في 15أبريل 1856 وتوفي في سانت مودي بفرنسا في 30 افريل1910، يعد موریاس من أعلام الرمزية الأوائل. كتب بيان الرمزيةManifeste du Symbolisme ونشره عام 1886 بعد موجة من الانتقادات للكتابات الرمزية حينها، من أعماله الشعرية. Les Cantilènes (1886) ، Syrtes (1884) et Le Pèlerin passionné (1891).-

ينظر:

- Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française,art(Moréasm)

3- . الأصفر، عبد الرازق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 84 .

4- المرجع نفسه، ص 85 .

* – فرانسوا كوبيه François Coppée(1842-1908)

– فيكتور هيجو Coppée، Victor Marie (1802-1885)

ينظر:

:(-Dictionnaire Encyclopédique De La Littérature Française. art Coppée/ Coppée)

5 – برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ج 2، ص 53 .

6 – . الأصفر، عبد الرازق . المرجع السابق ، ص 85 .

7 – المرجع نفسه و الصفحة نفسها .

* جاستون باري. Barrés 1862-1923 ، شاعر وناقد فرنسي.

8- برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ج 2، ص 54 .

9- الأصفر، عبد الرازق. . المرجع السابق ، ص 90 .

** للوقوف على تفاصيل مشروع مالارميه اللغوي ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر، ج 2 ص 343 وما بعدها.

10. نقلا عن برنار، سوزان. قصيدة النثر ، ج 2، ص 348 .

11. الأصفر، المرجع السابق ، ص 84 .

12. المرجع نفسه، ص 87 .

* ينظر: برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ج 1 ، ص 142 .

** . ينظر: القعود. عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، ص 81 .

13. برنار، سوزان . قصيدة النثر، ج 1، ص 142 .

14 . القعود، المرجع السابق، ص 81 .

15 . بودلير، شارل. سأم باريس(قصائد نثر قصيرة)، ص6 .

16. برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ص 142 .

17 . القعود، عبد الرحمان. المرجع السابق ، ص 83 .

18. الأصفر، المرجع السابق ، ص 89

19. القعود، عبد الرحمان. المرجع السابق ، ص 85 .

20 . برنار، سوزان. قصيدة النثر ، ج 1، ص 203 .

21 . المرجع نفسه، والصفحة نفسها .

* المثالي هنا في مقابل الواقعي، فمعطفه لشدة بلاه لم يعد معطفا حقيقيا بل فكرة معطف

* عقلة الإصبع بطل قزم في قصة كتبها للأطفال شارل بيروPerrault, Charles1628-1703 . وكان ينثر في طريقه حصى أبيض ليعرف طريق العودة

-ينظر :

-"Le Robert" des grands écrivains, p1004

** حين كان يصلح حذاءه يضمه إلى صدره كقيثارة يشد أوتارها ولنتصور المفارقة المفجعة، حذاء على صدره

22 رامبو، أرتور. بوهيميتي، ترجمة عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 95 .

23 . الأصفر، المرجع السابق ، ص 96، 97

24 وهبه، مجدي . معجم المصطلحات الأدبية، ص ص 100،101 .

25 الأصفر، المرجع السابق ، ص 167 .

* ينظر برنار سوزان. قصيدة النثر ، ج 1، ص 203 وما بعدها .

26 . الأصفر، المرجع السابق ، ص 167 .

27 . المرجع نفسه والصفحة نفسها.

28 . الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، المكتبة المستنصرية، بغداد، 1998 ص 34 .

29 الحلبي، موفق. المرجع السابق ، ص 61 .

30 . المرجع نفسه، ص121

– وينظر أيضا: برنار، سوزان . قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص 447 .

31 . البيانات السبع "دادا" نقلا عن قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج 2، ص ص 447، 448 .

– و ينظر أيضا. الحلبي، موفق. البيان الدادائي، دراسات في الفكر الحداثي الأوروبي، ص152

32 تزارا، تريستان. نقلا عن برنار سوزان، قصيدة النثر ، ج 2، ص 448 .

33 الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ، ص ص 168، 169 .

34– المرجع نفسه، ص 169

* بروتون ، أندري Breton, André1896-1966 ، شاعر وروائي وناقد، من أعماله الشعرية. الحب المجنون1937، والروائية. ناجا nadja 1928، والنقدية . بيانات السريالية 1924 .

ينظر:

-"Le Robert"des grands écrivains de langue françaises p204-217

35 الأصفر، المرجع السابق ، ص 170 . وينظر أيضا: وهبة، مجدي . معجم مصطلحات الأدب ص550

36 . كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزير عما نوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989، ص 223 .

37 –ـ ينظر: -Le Robert des grands écrivains de langue françaises, société, p 204

وللإفادة أكثر يراجع : أبولينير، جيوم. نهدا تريزياس، ترجمة. نادية كامل، سلسلة المسرح العالمي العدد 239، وزارة الإعلام، الكويت 1989 .

38 . ينظر: برنار، سوزان . قصيدة النثر ج 1، ص 285 وما بعدها .

39 ينظر: فاولي، والاس. عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار العودة بيروت، 1981، ص 43، وما بعدها .

* للمزيد راجع : حيدوش، أحمد. الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1990، ص 14 وما بعدها .

40 . الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ص 171 .

41 . هول، كافن . مبادئ علم النفس الفرويدية، ترجمة دحام الكيال،ط3، دار المتنبي، بغداد، 1988، ص 58

42 . شلتز، دوان . نظريات الشخصية، ترجمة أحمد الكربولي وعبد الرحمان القيسي، مطبعة جامعة بغداد 1983، ص 33 .

43. هول، كافن. مبادئ علم النفس الفرويدية، ص 61 .

44 . الأصفر، المرجع السابق ص 175 .

45. برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ج 2، ص 453 .

46. الأصفر، عبد الرازق. المرجع السابق ص 175 .

47 . برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ج 2، ص 454 .

48 . المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

* روبير دينو Robert, Denos شاعر فرنسي ولد في باريس يوم 8جويلية 1900 وتوفي في السجون النازية يوم8 جوان1945 .

ينظر:

- Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française, art (Denos)

49 . برنار، سوزان . قصيدة النثر ، ج 2، ص 455 .

50. المرجع نفسه، ص 455

51 المرجع نفسه، والصفحة نفسها .

52 . م ن، ص 475 .

53 ينظر: الأصفر، المرجع السابق ، ص 176، 177 .

الأسلوب في الدرس العربـي

د/بوزيد مومني
جامعة جيجل

أ – الأسلوب في الدرس العربي القديم:

احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الإعجاز القرآني التي استدعت ــ بالضرورة ــ ممن تعرضوا للتفسير أن يتفهموا مدلول لفظة ''أسلوب'' عند البحث الموازن بين أسلوب القرآن الكريم وغيره من أساليب الكلام العربي، متخذين ذلك وسيلة لإثبات ظاهرة الإعجاز للقرآن الكريم.

وفي نظـرة فاحصـة لتراثنـا النقـدي نجـد اسـتعمال كلمـة (أسـلوب) تـداني معناهـا الاصطلاحي من حيث دلالتها على التنظيم والتنسيق، بل نجدها موغلة في الدلالة على معنى القول الفني، فابن منظور في لسان العرب يقول:" ويقال للسطر من النخيل أسلوب، و كل طريق ممتد، فهو أسلوب. قال: و الأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب الطريق يؤخذ فيه، والأسلوب بالضم: الفنّ، أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه[1]

وهو عند الزمخشري يحمل مفاهيم لغوية أخرى، فيذكر في مادة (سلب) نفسها:

"سـلبه ثوبـه، وهـو سـليب، وأخـذ سـلب القتيـل وأسـلاب القتلـى، ولبسـت الثكلـى السـلاب، أي الحـداد، وتسـلبت، وسـلبت علـى ميتهـا، فهـو مسـلب، والحـداد علـى الـزوج والتسليب عـام...وسلكت أسلوب فلان: طريقته و كلامه على أساليب حسنة... وشجرة سليب، أخذ ورقها وثمرها، وشجر سلب وناقة سلوب: أخذ ولدها، ونوق سلائب... [2].

وهو عند الرّازي: الفنّ[3].

ويمكـن أن نتبـين أمـرين أساسـين مـن خـلال النظـر إلى التحديـد اللغـوي لكلمـة "أسلوب".

فـالأول البعد المادي الـذي نلمسه في تحديد مفهـوم الكلمـة مـن حيـث ارتباطهـا في مـدلولها بمعنى الطريق الممتد أو السطر من النخيل، وكـذلك مـن حيـث ارتباطهـا بـالنظر في الشكلية كعدم الالتفات يمنة أو يسرة إذا أخذ الإنسـان في السير في الطريق. والثاني البعد الفني الذي يتجلى من خلال ربطها بأساليب القول أي أفانينه، إذ يقـال: سلكت أسلوب فلان: طريقته وكلامه على أساليب حسنة.[4]

والقـدماء درسـوا" الأسـلوب" انطلاقـا مـن بحثـهم في خصـائص الأسـاليب الشـعرية وخصائص أسلوب القرآن، خاصة في مباحث الإعجاز، ونجد في هذا السياق – وقد كتب في الإعجاز علماء كثيرون لا سبيل إلى حصرهم – حديث ابن قتيبة "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات، فإنه ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان واتساع المجال ما أوتيته العرب خصيصـا مـن الله، لما أرهصـه في الرسـول وأراده مـن إقامـة الـدليل على نبوءتـه بالكتــاب فالخطيــب مــن العــرب إذا ارتجــل كلامــا في نكــاح أو حمالــة أو تحضــيض أو صلح أو ما أشبه ذلك، لم يأت به من واد واحد، بل يفنن فيختصر تارة إرادة التخفيف، ويطيل تارة إرادة الإفهام، ويكرر تارة إرادة التوكيد ويخفي بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين، ويكشـف بعضـها حـتى يفهمـه بعض الأعجمـين، ويشير إلى الشـيء ويكـني عنـه، وتكون عنايته بالكلام على حساب الحال، وكثرة الحشد وجلالة المقام، ثم لا يأتي الكلام له مهذبا كل التهذيب، ومصفى كل التصفية، بل تجده يمزج ويشوب ليدل بالناقص على الوافر وبالغث على السمين، ولو جعله كله نحرا واحدا لبخسه بهاءه وسلبه ماءه.[5]

فالأسلوب بالنسبة إليه فن القول ومعرفة دواعيه فقط ربط" الأسلوب" بطرق الأداة معنى، أي الكيفية التي يشكل بها المتكلم كلامه، كما ربطه أيضا بالقطعة الأدبية كلها فلم يقصر كلامه على الجملة الواحدة، بل إن طبيعة الأسلوب تمتد لتشمل – عنده – النص

الأدبي وما يتخلله من خصائص وسمات. وهذه القضية من أبرز قضايا المدارس الأسلوبية الحديثة التي جاوزت بها البلاغة التقليدية.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فالأسلوب يتجلى في نظريته المعروفة في البلاغة والنقد واللغة، بنظرية النظم التي استطاع أن يفسرها في الدلائل تفسيرا ردها فيه إلى المعاني الثانية أو الإضافية التي تلتمس في ترتيب الكلام حسب مضامينه ودلالاته في النفس، وهي معان ترجع إلى الإسناد وخصائص مختلفة في المسند إليه والمسند وفي أضرب الخبر وفي متعلقات الفعل من مفعولات وأحوال وفي الفصل بين الجمل والوصل وفي القصر وفي الإيجاز والإطناب[6].

ومن هنا فإن كلمة أسلوب ليست فقيرة في دلالتها العادية، ولا ضعيفة الصلة بأصل مادتها (سلب) كما ذهب إلى ذلك الدكتور شكري عياد، وليس من العسير على النقاد العرب المتقدمين استعمال هذه الكلمة، وشحنها بالمفهوم الاصطلاحي، الذي يدل على الأثر الأدبي وفعل مبدعه وصداه عند المتلقي، ولكنهم شغلوا عن تقنين الأساليب بل عن دراسة اللغة الفنية عموماً بطرائق النظم والدرس البلاغي، الذي سد الطريق على كل تطور محتمل للدراسة الأسلوبية، وبقيت ومضات تضيء جانبي الطريق نجدها عند ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن، أو الخطابي في بيان إعجاز القرآن، ومن قبلهما برق الجاحظ سناء في البيان والتبيين، وقد عرض الدكتور شكري عياد نماذج لتلك الومضات تفيد فهم أولئك النقاد للأسلوب بأنه ما يقارب (النوع الأدبي) في النقد الحديث مختلطاً عندهم بمفهوم بعض طرق الصياغة[7].

و بقيت رؤية الأسلوب غير واضحة عند كبار النقاد، ولم يظهر منها إلا إشارات عند عبد القاهر الجرجاني (400 –471 هـ) أفلح حازم القرطاجني (608 – 684 هـ) وابن خلدون (732 – 808 هـ) بعده في الاستفادة منها عند معالجتهما لمعنى الأسلوب[8].

ولعلّ في هذا النصّ بعضاً من تلك الإرهاصات التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني حين قال: "ثم إن الوصف الخاص به (الكلام) والمعنى المثبت لنسبه، أنه يريك المعلومات بأوصافها التي وجدها العلم عليها، ويقرر كيفياتها التي تناولها المعرفة إذا سمت إليها، وإذا كان هذا الوصف مقوم ذاته وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى وأظهر وبه أولى وأجدر، ومن ههنا يبين للمحصل، ويتقرر في نفس المتأمل كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان. ومن الواضح أن التباين في هذه الفضيلة والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة ليس بمجرد اللفظ، كيف ؟ والألفاظ ' تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب؟ فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر، فعددت ماته عدًّا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بُنِيَ، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول في:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ منزل قفا ذكرى من نبك حبيب

أخرجته من كمال البيان إلى محل الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلم.

و في ثبوت هذا الأصل ما تعلم به أن المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة. وهذا الحكم – أعني الاختصاص في الترتيب – يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المترتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل. ولن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير، وتخصيص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل المركبة وأقسام الكلام المدونة، فقيل: من حق هذا أن يسبق ذاك. ومن حكم ما ههنا أن يقع هنالك.. إلى

أن يقول: " فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، عذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[9]، من خلال هذا الاقتباس نصل إلى أن الجرجاني – وإن لم يذكر الأسلوب نصاً – يشير إلى شيء من مكوناته ودعائمه التي يبنى عليها، فعندما يقول: " أسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه "يؤكد على عنصر من أهم عناصر بناء الأسلوب وهو علاقة النص بالمخاطب، وتتوالى هذه الإشارات في مثل" وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد وبنسقه المخصوص أبان المراد" ذلك أن التراكم من تراث التفكير الأسلوبي مبني على دعائم ثلاث هي: المخاطَب والمخاطِب والخطاب " وليس من نظرية في تحديد الأسلوب إلا اعتمدت أصولياً إحدى هذه الركائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة ويبدو أن هذا التنظير الثلاثي قد كان قائم الذات منذ كان تفكير لغوي في تاريخ البشرية عامة.[10]

ونلمح أيضاً إشارة إلى أن أصل تكوين الأسلوب فيما ينشئه المبدعون يعود إلى صورة ية رتبت أصلاً في النفس انتظمت المعاني التي كسيت بالألفاظ في صورتها النهائية من قوله: " وهذا الحكم يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المترتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل ".

وتتكرر هذه الصورة الذهنية التي يؤكدها عبد القاهر، فالمتلقي لا يستحسن العمل الأدبي بتأثير من جرس الألفاظ أو الوضع اللغوي، بل بما في التراكيب من صور ذهنية بديعة ألبست ما يناسبها من الوضع اللغوي، فمرجع الاستحسان والاستجادة إذن " أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده "

و في موضع آخر يحدد الجرجاني العلاقة بين المخاطِب والخطاب، فيشبه هذه العلاقة ا مثل علاقة الصائغ بالذهب من حيث الجهة التي تخصه وهي جهة الصنعة، فيما عداها لا توجد علاقة بينهما، فيقول: " ينبغي لنا أن ننظر في الجهة التي يختص منها الشعر بقائله، وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه في معاني الكلم التي ألفه منها ما توخاه من معاني النحو، ورأينا أنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص، ورأينا حالها معه حال الإبريسم مع الذي ينسج منه الديباج وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلي، فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم والحلي بصائغها من حيث الفضة والذهب ولكن من جهة العمل والصنعة كذلك ينبغي أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة"[11].

وتتأكد فكرة ترتيب المعاني في النفس عنده عندما يدلل على أن المزية في النظم إنما ترجع إلى ترتيب المعاني في النفس لا إلى الألفاظ بأعينها، فيقول: " لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم، أو غير الحسن فيه لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر"[12].

هذه بعض إرهاصات أو خطوات أولى نحو علم الأسلوب توارت في غياهب فكرة النظم عند عبد القاهر، وظلت ساكنة حتى تلقفها من جاء بعده أمثال(حازم القرطاجني) و(ابن خلدون)، فلم يتجاوز علم الأسلوب ما أومأ إليه عبد القاهر الجرجاني بكثير.

وبقي أثر الجرجاني في الدراسة البلاغية وإرهاصات الأسلوب ممتد الصلة حتى عصرنا الحاضر، وما التصور الذي صاغ من خلاله الأستاذ أحمد الشايب تعريفه للأسلوب إلا أثر من آثار عبد القاهر، أليس قوله: " وذلك أن هذه الصورة اللفظية التي هي أول ما نلقي من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أوالمتكلم فكان بذلك أسلوباً معنوياً، ثم تكون التأليف

اللفظي على مثاله. وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح ومعنى هذا أن الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أويجري به القلم"[13]مستقىً من قول عبد القاهر الآنف:ʻʻ وهذا الحكم يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المترتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل...ʼʼأو قوله: ʻʻ فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زنادهʼʼ

أما عند ابن خلدون فقد تبلور الفكر النظري الأسلوبي في مقدمته تبلورا واضحا حيث ورد عنه حديث في الأسلوب لا يقل أهمية عما سبق حين حدد المعني الاصطلاحي له، وبحث معناه عند أهل الصناعة قائلا:"ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصناعة وما يريدون بها في إطلاقهم، فاعلم أنها عبارة عندهم عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصّها فيه رصًّا كما يفعله البناء في القالب أو النسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، كان لكلّ فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[14]، ثم يورد أمثلة عن أساليب الكلام المختلفة في الشعر كخطاب الطلول، واستدعاء الصحب للوقوف، أو باستبكائهم على الطلل...

فمن خلال هذا النص لا نجد خلافا كبيرا مع المفاهيم السابقة، فالأسلوب – عنده – سلوك لأهل صناعة الشعر، بمعنى المنوال والقالب، وهو بعيد عن معاني النحويين والبلاغيين والعروضيين، إذ يعدها خارجة عن الصناعة الشعرية، ويرجعه إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليا، والتي تنطبق على تركيب خاص في الذهن، فيكون الأسلوب مكتسبا من الملكة اللغوية التي يحوزها الأديب، وهو بالتالي يجمع بين الأسلوب واللغة أو الكفاءة اللغوية كما يسميها تشو مسكي.[15] وبذلك ندرك أن ابن خلدون يذهب إلى أن وظيفة الأساليب الشعرية هي استيعاب العلوم إدراكاً، ثم انتقاء منها ما يناسب التركيب الخاص بالشاعر والصور الذهنية التي يحملها وهل هي متسعة لوظائف القدرات اللغوية والإبداعية.

إن الأسلوب حسب تصور ابن خلدون صورة ذهنية تغمر النفس وتطبع الذوق، الأساس فيها الدربة النابعة عن قراءة النصوص الإبداعية المتفردة ذات البعد الجمالي الأصيل، وبمثل ذلك تتكون وتتألف التراكيب التي تعودنا على نعتها بالأسلوب؛ وإذا كانت التراكيب التي يكون الأساس الأول فيها اللغة هي الأداة المثلى للتشكيل الصورة الذهنية "الأسلوب" فإن الوظيفة الشعرية للأسلوب تنتهي إلى تحقيق التجانس بين مختلف التراكيب المنتظمة في بنية أساسها اللغة، ولا يتحقق ذلك إلا بالتوفيق بين التراكيب النحوية والبلاغية من ناحية والذوق من ناحية أخرى، وبذلك نلاحظ قرب مذهب ابن خلدون في مناقشة مسألة الأسلوب من الأسلوبيين المعاصرين الذين يعرفون الأسلوب على أنه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع لتجسيد مبدئ التركيب والانزياح.

ب– الأسلوب في الدرس العربي الحديث

وفي عصرنا الحديث، اعترت الأساليب هزة قفزت بها خطوات رائدة في المجال العملي، ففف رواد النهضة من أعباء الصنعة، واقتناص المحسنات، واستبدلوا بها أسلوب الترسل السلس، الذي راقهم، بعدما أتيح لهم الإطلاع على أعمال أسلافهم في عهد نقائها.

وامتزجت هذه المؤثرات مع تأثير التيارات الغربية الوافدة إلينا حديثاً، فهبَّ الباحثون يراجعون الأساليب، ويعيدون النظر في علم البلاغة، ومن أوائل تلك المراجعات كتاب الدكتور أمين الخولي (فن القول)، وكتاب (الأسلوب) لأحمد الشايب، وهما يمثلان طليعة الثورة على نمط دراسة علم البلاغة في إهابه القديم، والخروج به من حالة التفكك التي تمزق أوصال هذا العلم، إلى رحب من الدراسة الفنية ينتظمها مع غيرها من العناصر الفنية الأخرى علم الأسلوب الحديث.[16]

ثم توالت الدراسات اللسانية التي انبثقت من تيارات النظريات الغربية، تضيف إلى بناء علم الأسلوب في العربية ابها، وتترسم خطا المبرزين من علماء اللغة الأوربيين، أمثال فرديناند دي سوسير، وتشومسكي، لكنها إضافات نقل لا إضافات إبداع، تكبلها قيود الترجمة، وغياب المصطلح المقابل، حتى إن بعض تلك الترجمات تأتي مشوشة ، فتزيد الطين بلة، أو تكون حكراً على الأكاديميين وعلية المثقفين، مما جعل أثرها في أوساط الثقافة والأدب محدوداً، تتداولها فئة معينة، ويسمع عنها الخاصة، دون أن يفيدوا منها شيئاً فتعددت تعريفات الأسلوب تبعا لمناهج البحث، وربما اعتمد بعضهم على ما ذكره القدماء فلم يخالفوه إلا قليلا، فنجد حسين المرصفي وهو يتحدث في صناعة الشعر ووجوه تعلّمه لا يكاد يختلف عما ذكره ابن خلدون، وعما حدّده ابن رشيق، حيث أن الأسلوب عنده لا تكفيه الملكة فحسب، بل هو بحاجة إلى تلطف في العبارة، ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصت العرب بها في استعمالها.[17]

فقد كان اعتماده على ما جاء في حديث الملكة لابن خلدون، وعلى سنن العرب في اكتسابها ونظم الشعر. ولكن الرافعي بعد ذلك، وهو يبحث في مسألة إعجاز القرآن الكريم والبلاغة النبوية، تعرض إلى معنى الأسلوب وحدده في أفصح الكلام وأبلغه وأجمعه لحر اللفظ ونادر المعنى.[18] ويبدو تأثره بما كتبه الجرجاني في دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة وبعض ما كتبه قدامى البلاغيين واضحا، ومما ذهب إليه أن الأسلوب صورة عن مبدعيه، حتى أن

القارئ يكاد يمسك إحساساته من خلال تعبيره، ويستطيع أن يتبين مواطن ضجره ومله. . . وما إلى ذلك.[19]

وجعل الرافعي أيضا اللغة قسمين: عامة، وهي أساليب التواصل العامة في المواقف المختلفة، والتي تتم بطرق عفوية أيضا لا اعتناء فيها بالتركيب وقوى التأثير الفنية، وخاصة، ميز بحسن اختيار طرق أداء المعاني وأقربها للتأثير في المتلقي[20] ولا بد لها أن ترتبط بطبيعة المتلقين وطبقات إفهامهم واعتبارها بما هو أبلغ في نفس.

وأشار أيضا إلى ارتباط المعاني بالجانب النفسي للمبدع، لأن الكلام صورة مادية للأحاسيس النفسية الخفية ومن المحدثين أيضا نجد كتاب" الأسلوب" لأحمد الشايب ومن نتائجه أن مفاهيمه للأسلوب وعناصره اعتمدت في المدارس وعدها المعلمون والمدرسون عناصر للأدب، وهي الفكرة، العاطفة، نظم الكلام، الخيال، الأسلوب، ويعرف الأدب بأنه هو الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة.[21]

والأسلوب عنده فن من الكلام وهو طريقة التفكير والتصوير والتعبير، وهو العنصر اللفظي في الكلام. . . ويعلق شكري عياد على هذا الأمر بقوله:" إن الأستاذ لم يطمئن إلى الوصف الذي يرتكز على ذاتية المنشئ، وآثر عليه – ربما دون أن يشعر –وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها، وهو بذلك يعتبر – من ناحية – على اهتزاز النظرة الرومانسية إلى الأدب، والحاجة إلى نظرة أخرى، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص، وكانت هذه النظرة إلى الأدب التي بدأت في أروبا والولايات المتحدة الأمريكية في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وأخذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الأربعينيات، لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب في حذر واستحياء.[22]

ورغم الرواج الذي لقيه كتاب" الأسلوب" لا سيما في صفوف المدرّسين، يعلق محمد عبد المطلب بأن تطبيقه النظري والعلمي في المدارس انتهى بالطلاب إلى"تمزيق النص وإخراج أمعائه، دون أن يقع الطالب على الجماليات الكامنة في التعبير اللغوي[23] والملاحظ أن من

جاء بعد المرصفي والرافعي والشايب وغيرهم، أحسنوا الاستفادة في هذا الميدان من معطيات الأسلوبية الحديثة، على المستويين النظري والتطبيقي، وحاولوا جادين لتأصيلها في التراث العربي.

الهوامش:

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، دار صادر، بيروت مج1، ط1، 1955، ص 473
2. الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (سلب)، القاهرة، كتاب الشعب، 1960، ص452.
3. رازي، محمّد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، اعتنى بها يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، صيدا، ط2، 1996، ص151
4. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، ط1، 1994 م، ص 10
5. ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره السيد أحمد صقر، دار التراث، القاهرة ط2، 1973، ص 12.
6. شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف بمصر ط2، ص 189.
7. شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، ط(1) 1988، ص 16
8. انظر حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966 ص 363 وما بعدها وابن خلدون، المقدمة، ص 572، 573
9. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تعليق محمد عبد العزيز النجار، مطبعة محمد علي ، القاهرة 1977 ص 14
10. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 2، طرابلس 1982، ص 57
11. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمد عبده، والشنقيطي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة ط 6 1960، ص 234
12. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، مرجع سابق، ص 49.

13. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط(5) 1956 ص 37.
14. ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، دار ابن الجوزي، مصر، 2010، ص 519.
15. جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، 1995.
16. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مصدر سابق ص 400
17. حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، 1292 هـ، ج 2، ص 465
18. الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ط3، 1928 م، ص 204.
19. المرجع نفسه، ص 272
20. الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ،مرجع سابق، ص 342.
21. أحمد الشايب، الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصوات الأساليب الأدبية،مرجع سابق،ص 13.
22. شكري عياد: مفهوم الأسلوب، مجلة فصول، أكتوبر، 1985، ص 55.
23. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص 117

تجليات الأنا وتمثلات الآخر في الرواية الإفريقية

(رواية الاشياء تتداعى لـ: تشينوا أتشيبي أنموذجا)

أ / محمد زكور
جامعة جيجل

مقدمة:

تزايد الاهتمام وتنامتالدراسات الأكاديمية (بمختلف مشاربها: الأدبية، الاجتماعية، الثقافية...) في أيامنا هاته في محور أدبي ونقدي هو(الدراسات الصورولوجية) وقد جاء ذلك في اطار التطورات المتسارعة التي عاشتها المعمورة خاصة بعد أحداث الحادي عشر سبتمبر والتي دفعت بالكثير من الباحثين الغربيين للنبش والتقصي حول هذا الآخر الذي بات يهدد كيانها ويقض مضجعها. تقدم لنا دراسة صورة الآخر أثر العلاقة التاريخية بين الأنا والآخر ،ونحن اليوم أحوج ما نكون لدراسة الصورة الأدبية التي شكلها التراث المتداول عبر الأجيال للآخر، وفي الوقت نفسه دراسة الصورة التي رسمها الأدب لآخر، دون أن نغفل عن دراسة صورة الأنا في أدب الآخر.

1- ارهاصات الدراسة الصورلوجية:

لو تأملنا بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن لوجدناها تعود أساسا إلى الرغبة في معرفة الآخر على حقيقته، وتوضيح سوء الفهم له، ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر قامت الأديبة الفرنسية المعروفة" مدام دو ستال" [(1)] بزيارة طويلة لألمانيا، وذلك في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشعبين الفرنسي والألماني، وأثناء الإقامة فوجئت الأديبة بمدى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا، رغم الجوار الجغرافي، فقد تحقق لها أن الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع والثقافة والأدب والطبيعة في ألمانيا، فرسموا

هاهم صورة لشعب فظ غير متحضر، يتكلم لغة غير جميلة، ليس له إنجازات أدبية أو ثقافية تستحق الذكر، إنها باختصار **"صورة يرسمها شعب لشعب آخر يعدّه عدوا له"**[2].

وهكذا استطاعت (مدام دو ستال) عبر رحلتها أن تكتشف الحقيقة التي تم تزويرها للآخر، فلمست عبر التجربة الحية والمعايشة اليومية تمتع الشعب الألماني بمناقب جمة (الطيبة والاستقامة والصدق) كما فوجئت بجمال الطبيعة لاسيما نهر الراين والغابة السوداء، وبغنى الأدب الألماني والمستوى الرفيع الذي بلغته الفلسفة الألمانية، وبذلك لم تركن الأديبة للصورة المألوفة عن الآخر، بل "حاولت معرفة الآخر عبر خبرتها الخاصة، فاقتربت بعقلها وروحها من الآخر الذي أبعدته العداوة وسوء الفهم، واستطاعت أن تقرّبه من صورته الحقيقية بفضل بحثها الذاتي عن الحقيقة"[3].

2- تجليات الأنا في الآداب القومية:

في هذا النوع من الصور تتحدث الأنا عن الأنا وتبحث عن هدف قومي لا يتناقض مع الغاية الإنسانية، بل هو الطريق إليها، وهنا نجد الأديب "لا يتعدى إطاره القومي واللغوي، فهو إذن يبحث عن فنيات الأديب في طرق موضوعه، أو فنيات الأدباء بالوصف والتحليل مثل صورة الفرنسيين في أدبهم أو صورة المرأة الألمانية لدى أديب ألماني، أو صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ أو الأدب المصري عموما"[4] ومنه ندرك أن أي أديب يصور مجتمع ما يكون أدرى به وأكثر إحاطة بعاداته وتقاليده لأنه يرتبط به في شتى المجالات: الاجتماعية ، والنفسية، والأخلاقية، وبهذا تكون الصورة حينئذ أقرب إلى الحقيقة. إن الشعب الذي يرى صورته من خلال الأعمال التي ينتجها أدباؤه تترسخ في ذهنه مجموعة من الصور بحيث " تعمل هذه الصور على بعد معرفي مؤثر يضيف إلى وعي الجماعة بذاتها بل يسهم في تشكيل هذا الوعي، فيصبح التعرف المصاحب لتأمل صور المرأة مقدمة للفعل الخلاق وباعثا على التغيير نحو الأفضل"[5] أي أن الشعب يكتشف نفسه من خلال الأعمال التي أنتجها

الأدباء الذين يمثلونه، فيكشف عيوبه ويتغير نحو الأفضل وهذا بفضل التطلع على الآداب المحلية.

3- تمثيلات الآخر في مرايا الأنا :

يحمل كل شعب صورة عن الشعوب الأخرى، والأدباء "الذين تحدثوا عن صورة ب يحددون بأنهم يقصدون بصورة الشعب كل ما في الذهن حول ذلك الشعب"[6] وبالتالي فقد يكون تأثر أديب ما بشعب آخر نتيجة زيارته لهذا البلد أو ما سماعه عنه، أو ما قرأه من آدابه ، وبذلك يرسم صورة لهذا الشعب ترسخ في أذهان قومه ومثال ذلك:"إسبانيا في أدب(هيمنجواي) أو بريطانيا في أدب (فولتير)، أو صورة الشرق في أدب (فيكتور هوغو)، أو ايطاليا في أدب(ستندال)"[7] ونستخلص هنا وجود التباين اللغوي والقومي والحضاري وبالتالي هذا الشعب لا يقرأ إلا ما كتبه أدباؤه عن الشعوب الأخرى، فيحتفظ بتلك الصورة التي رسمها له أولئك المؤلفون وبعد ذلك تصبح تلك الصورة نمطية تحتفظ بها الذاكرة، وفي هذا الصدد يقول (غويار):" ثمة أمر آخر، كل فرد، وكل جماعة، بل كل بلد، يختصر النظرة إلى البلد الآخر حيث لا يبقى إلا مجرد خطوط كبرى لماحة...فليس ثمة ألمانيا، بل ألمانيا"ميلشية"، وألمانيا الفلاسفة، وألمانيا الفرنسيين، وكلما اتسعت الجماعة ازداد إمكان اختصار الخطوط المكونة عن البلد الآخر وصارت النظرة كاريكاتورية لافتة"[8]،أي انه يرى أن الصور التي يحملها شعب ما عن شعب آخر تكون بعيون أدبائه ومؤلفيه وفلاسفته وباحثيه، وهذه الصور تختصر حتى تصير مجرد ملامح وسمات راسخة في أذهان هذا الشعب، وكلما اتسعت الجماعة وتضاعف عدد أفرادها، ازداد إمكان اختصار الخطوط المكونة عن هذا البلد الآخر،وتقلصت ، الصور حتى تصير نظرة كاريكاتورية لافتة وهنا يقال عن شعب ما أنه يتصف بهذه الصفة، وشعب آخر يتصف بتلك الميزة،"منها في فرنسا مثلا:إشاعة أن البرتغاليين شعب سعيد، وثمة ظواهر أعمق،الفرنسي ليس مهيأ لتقبل المزاج الانجليزي و الألماني" [9]

4- ثنائية (الأنا –الآخر) في الأعمال الروائية:

تجسدت هذه الثنائية الجدلية ضمن كثير من الروايات حيث" **انه ليس من قبيل الصدفة أن تكون أول رواية عربية مستكملة للشرط الفني هي رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، وهي رواية تخصص صفحات مركزية لمشكل لقاء الحضارات"**[(10)] وهنا نجد جدلية الاختلاف بين الأنا والآخر تكمن في الثقافة والدين واللغة والعرق، وذلك عندما التقت الأنا بالآخر، واصطدمت به رأت الأنا ذاتها من خلال صورة الآخر، وهذا الآخر لفت انتباه الأنا بصورته سواء كان غازيا أو سائحا أو عاملا، و" مع التغلغل الاستعماري في العالم العربي الإسلامي قصد التحكم فيه سياسيا واستغلاله اقتصاديا واجتماعيا وثقافيا، وإضعافه عسكريا، وإعلاميا، وتغريبه دينيا وحضاريا، وتشكيكه عقديا وفكريا...طرحت إشكالية الشرق والغرب فكرا وإبداعا، وتخيلا، فعرضت على مائدة النقاش والبحث، والجدال الواسع، ولا سيما ثنائية التقدم والتخلف، ثم برزت أيضا عبر ذلك عقدة النقص العربي أمام تفوق الإنسان الأوربي واضحة للعيان في الكتابات السردية العربية الأولى بالخصوص"[(11)]

وقد حملت معظم الأعمال الأدبية شحنة عدائية تجاه الآخر، هذا الآخر الذي يستهين بالأنا ويحتقره، مما أدى إلى اصطباغ الكثير من الأعمال الروائية العربية بشيء من الصراع والمبالغة فـ"الأخر يبقى في معظم النصوص الروائية العربية عدوانيا بدرجة أولى، إذ لا توجد علاقة بالآخر إلا على قاعدة غالب ومغلوب، وبدون هذه القاعدة يضمحل الآخر ويصبح عدما، ومعلوم أن العلاقة بين الشرق والغرب قائمة على هذا المبدأ الذي تمثله النصوص الروائية العربية الحديثة، كرواية "الوقائع الغريبة لاختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لـ "إيمي جيبي" و "اللاز" للطاهر وطار، وعدد من نصوص نجيب محفوظ ، و"السفينة" لجبران خليل جبران، وغيرها كثير"[(12)].

5- الرواية الاستعمارية و الرواية الافريقية لما بعد الاستعمار(ما بعد الكولونيالية):

تزامن ظهور الرواية الاستعمارية مع نشأة الاستعمار الحديث وتوسعاته، حيث نجد انها "تطورت ونمت وعانقت أشكالا جمالية مختلفة في إطار من التفاعل مع النزعة الامبريالية التي كانت سائدة آنذاك، إذ قدمت صورة لعالم مركزه الغرب المتعالي اجتماعيا، وسياسيا، وثقافيا، "[13] وذلك بشكل إيحائي ورمزي غير مباشر بين الغربي وغيره، وفي هذا السياق تعتبر رواية:(روبنسن كروزو robinson crusoe) لـ:(دانيال ديفو Daniel Defoe) 1791، إحدى النماذج المبكرة للرواية الغربية الحديثة، والتي يمكن اعتبارها عاملا من العوامل التي ساهمت في صوغ الهوية الثقافية ،وذلك لقدرتها على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب، ومختلف التحولات الثقافية، وفي ذلك يكشف ادوارد سعيد عن "علاقة التواطؤ التي قامت بين الرواية والقوى الاستعمارية خلال القرن التاسع عشر"[14] بتحليله لروايات (كيبلينغ Kipling)- (كامو Camus)، و(كونراد Conrad) في روايته المشهورة "بقلب الظلام" (Heart of Darkness) حيث نجدها "مكتظة بالإشارات العنصرية للإفريقيين فهم متوحشون، وبرابرة تربطهم بالإنسان الأوربي، روابط قديمة كأنها ذكريات من أزمنة سحيقة وعصور ما قبل التاريخ، ولا تحكم الأفارقة في رأيه أية قوانين وأعراف، وهم لا يتمتعون بأي قدر من الانضباط، كما أنه يستخدم إفريقيا كصورة رمزية للشر... فهي قلب الظلام الذي يعود بالإنسان الأوربي المتحضر إلى أزمنة بدائية تدفعه إلى التحلل الخلقي، ونهر الكونغو (في الرواية) ز الإنسان البدائي الشرير، أما نهر التايمز فهو صورة الإنسان وقد روضته الحضارة الطبيعية"[15].

لقد عمدت هذه الرواية و-غيرها- إلى رسم صورة بدائية للقارة في ذهن المتلقي غير أن الأنا المستعمرة سعت إلى التعريف بذاتها، وإنشاء سردية تنتصر لها ولخصوصياتها التي لم يستطع الغرب فهمها أو ادراكها، فظهرت الرواية الإفريقية كتقليد للرواية الاستعمارية –من حيث الشكل- وكرد فعل عليها-من حيث المضمون- وفي تطالعنا أسماء

أفريقية عديدة ولعل أكثر تللك الأسماء التي تعلق بالأذهان : اسم (تشينوا أتشيبي) ... (Chinua Achebe) حيث تعد روايته "الأشياء تتداعى" (Things fall apart) بمثابة أفضل رد على ذلك، بيث أن فكرتها الأساسية تتمثل في إثبات وجود ثقافة إفريقية أصيلة ومتأصلة من خلال إبراز"أهمية الفرد الإفريقي في صنع تاريخ إفريقيا، ومن ثم حاضرها ومستقبلها، وبعودته إلى الوراء زمنيا إلى فترة ما قبل الغزو الأبيض التي كانت وبالا على الافريقيين"[16] كما أنه "أراد أن يذكر أبناء قارته بالكرامة التي اعتزوا بها، وبضرورة استعادتها والمحافظة عليها"[17] ومن هنا بدأ الاهتمام بالشعوب والحضارات، فتغيرت الصورة البدائية إلى صورة عجائبية، وأصبح للرواية الإفريقية منحى جديد، ارتكز على المثاقفة بين ما بقي من جذور ثقافية، وتداخل مع الثقافة الأجنبية الحديثة.

6- تشينوا أتشيبي "عراب" الرواية الإفريقية:

هو أحد أهم وأشهر الروائيين الأفارقة الذين كتبوا باللغة الإنجليزية ، والذين أعطوا للرواية الأفريقية مكانة واحتراماً على مستوى العالم . فقد نجح من خلال أعماله الأدبية في نقل التجربة الروائية الأفريقية للعالم و بعيون أفريقية واعية ومدركة غيرت كثيراً من المفاهيم والصور الذهنية المغلوطة التي طالما ترسخت في وعي ومدركات الآخرين ؛ فنالت أعماله احترام الأفارقة وإعجاب الغربيين . فأعمال أتشيبي كما يذكر (وول شوينكا) ، الأديب النيجيري الشهير والحاصل على جائزة نوبل في الآداب عام 1986 : " تتكلّم من داخل الشخصية الأفريقية ، بدلاً من أن تصور الإفريقي على أنه شيء غريب وعجيب كما يراه الأبيض."

وتقول عنه (نادين جورديمر) ، أديبة جنوب أفريقيا والحاصلة على جائزة نوبل في الآداب عام 1991 : " له موهبة متألقة وعظيمة ومفعمة بالحماس والثراء". ويصفه الناقد الأدبي بروس كين في مقدمته للأدب النيجيري ، بأنه أول كاتب نيجيري ينجح في ترجمة ونقل الرواية من نمط الفن الأوروبي إلى الأدب الأفريقي. وتعترف الكاتبة (توني موريسون) الحاصلة على جائزة نوبل في الآداب بأنَّ أتشيبي هو الذي أضرم علاقة الحب بينها وبين الأدب

الإفريقي تاركاً أعظم الأثر على بداياتها ككاتبة. "ويرى معظم النقاد أن إنجاز أتشيبي الروائي لا يحد بهويته الإفريقية ، ولذلك يتم النظر إليه كواحد من أفضل الروائيين الذين يكتبون باللغة الإنجليزية الآن .وتعود شهرة أتشيبي في الأساس لكونه روائياً قديراً متميزاً ، ورغم أن أعماله ية قليلة العدد نسبياً ، خمس روايات حتى الآن ، إلا أنها مثلت نقلة نوعية في تاريخ الرواية الأفريقية عامة والرواية الأفريقية المكتوبة بالإنجليزية بشكل خاص ، سواء على مستوى الشكل أو المضمون مما حقق له شهرة واسعة، وبالإضافة إلى أعمال أتشيبي الروائية فقد كتب أيضا أعمالاً شعرية وأخرى نقدية ، كما كتب بعض القصص القصيرة وكتب الأطفال بالإضافة إلى العديد من المقالات ، كما قام بتحرير عدد من الكتب الأدبية .

7- تجليات الذات من خلال الشخوص الإفريقية:

أ-(أوكونكو)الرؤية البطولية للذات الافريقية:

يفتتح الراوي سرده الروائي بكلمة (أوكونكو) تحديدا ، كما أنه يركز على ذكره المتكرر في الفصول الثلاثة الأولى، وفي ذلك إشارة الى محوريته وأهميته في العمل، يتجنب (أتشيبي) وصف شخصية بطله مباشرة، ويفضل أن يلجأ إلى إبراز جوانب التضاد والمقارنة مع أفراد القبيلة "كان أماليز لاعبا ماكرا، بينما كان أوكونكو ماهرا في الانزلاق كما تنزلق السمكة في الماء"[18]،لينتقل الكاتب بعدها الى وصف البنية الجسدية دون أن يعطي الكثير من التفاصيل عنها فيما عدا إشارات أنه كان "طويلا، وضخما وأن حاجبيه الكثيفين وأنفه العريض أضفى عليه مظهرا صارما جدا"[19].وهذا الشكل أضفى عليه هالة من التبجيل والانصياع، مما جعل الجميع يهابه ....زوجاته، ،أولاده، أو حتى أبناء عشيرته ، فهو المعروف بـ "نار اللهب"، إذ يتمتع ببنية عضلية أهلته لأن ينقض على من تسول له نفسه أن يغضبه، أوممن يثيرون اشمئزازه من الضعفاء ومرد ذلك العقدة النفسية التي سببها له والده الذي كان كسولا ومنبوذا، وكذلك ابنه (نووي) الذي خرج عن طوعه. وبهذا يعتبر(أوكونكو) شخصية

قوية وضعيفة في آن واحد، غير أنه يحمل في أعماقه قلبا حنونا من خلال تأثره بموت (أكيميفونا) الفتى الذي رباه، وعطفه على ابنه (إيزينما).

كما تتسم شخصيته بالكرم والعطاء، فهو المزارع الناجح ، والمصارع العظيم، أظف إلى ذلك الألقاب التي حصل عليها ، كما أنه يعد واحدا من الأرواح المقنعة التي تحكم العشيرة. وبالتالي فهو يمتلك مكانة اجتماعية مرموقة غير أنه مندفع في تصرفاته، مما أوقعه في المتاعب آخرها قتله واحدا من أفراد العشيرة خطأ مما حتم عليه النفي، ف (أوكونكو) يكره الخسارة رغم ذلك حاول التأقلم مع منفاه، لكنه لم يتقبل خسارة عشيرته التي رآها تنهار.
يعتقد(أكونكو) أنه سيّد القرية. و في نظرته لنفسه تكمن القوة والسلطان. غايته الوحيدة في الحياة هي الظفر بالسطوة (السلطة) والجاه والشأن. وسرعان ما يغدو هذا الطموح هاجساً ،فيصير أسير هذه الرغبة التي تحركه كيفما شاءت وتدفعه إلى ارتكاب الأخطاء القاتلة بحق جماعته نفسها. ينتهك حرمتها ويعتدي على أفرادها ويتجاوز الحدود المرسومة فيها. هذا الأمر يخلق هوة ما تفتأ أن تتوسع بينه وبين الجماعة إلى أن يقترف جرم القتل. ومن يقتل ينفى في قانون قبيلة (الإيبو).

وفي فترة نفي أوكونكو (التي تستمر سبع سنوات) تصل طلائع البعثات الكولونيالية البريطانية إلى القرية. وبعد عودته من المنفى يرى أن القرية، والقبيلة ،التي عهدهما وعاش فيهما قد تبدلتا تبدلاً كلياً.

يعتبر أوكونكو المستعمرين البريطانيين خطراً على جماعته ويعلن عن رغبته في قتالهم. ولكنه يجد نفسه وحيداً. لا أحد في القرية يدعمه ويقف إلى جانبه. يقول صديقه (أوبيريكا): . "الرجل الأبيض استطاع كسب ود أهل القرية ولم تعد هناك رغبة في قتالهم". ولكن أوكونكو يرفض التسليم بالواقع. وبطريقة مفاجئة يقتل المبعوث الذي أرسلته الإدارة الكولونيالية. (ومن

يقتل ثانية يعدم في قانون الإيبو). يعترف أوكونكو بجرمه ولكنه يرفض الخضوع للقانون وينتحر.

تبرز الرواية مأساة السكان الأصليين الذين يصطدمون بسلطتين طاغيتين لا رادع لهما: سلطة (اوكونكو)، المتغطرس، الذي يفرض نزواته الصارمة على الجماعة من جهة أولى وسلطة القوى الخارجية التي أتت لخلخلة البنى القائمة على الأعراف والتقاليد المتوارثة منذ آلاف السنين من جهة ثانية. و باصطدام شعب ايبو بالقيم التي يحملها المستعمرون معهم ، تحت أقدامهم وتتداعى الأشياء من حولهم شيئاً فشيئاً إلى أن ينهار كل شيء.وهنا يبدو وكأن كل شيء ينبغي أن يبدأ من جديد[20].

ب– الذوات الافريقية في تجلياتها الأخرى :

(أوبيريكا) حكمة الرجل الأسود:

هو صديق أوكونكو، ومن زعماء القبيلة، يتمتع بشخصية حكيمة وفذة ، ذو عقل راجح، وكثيرا ما كان يقف إلى جانب أوكونكو في الشدائد، حتى انه سانده في لحظات موته الاخيرة، حيث برز تأثره لموت رفيقه، فيخاطب المفوض قائلا: **"ذلك الرجل كان من أعظم الرجال في (أوموفيا)، لقد دفعتموه الى قتل نفسه سيدفن الآن ككلب...**"[21]، ورغم أنه تعارض مع أوكونكو في موضوع الحرب ضد الرجل الأبيض إلا أنه مثل بالفعل الرجل الأفريقي الحكيم والمتبصر، كمااتسمت شخصيته بالقوة والصمود من خلال تمسكه بتقاليد وأعراف القبيلة، إضافة إلى أنه حظى بعلاقات اجتماعية متميزة سواء في قبيلته أو في القبائل المجاورة.

(نووي)الابن المنهار ...أو انحلال الرجل الأسود :

هو ابن (أوكونكو) البكر، اتسمت معالم شخصيته بالحزن والأسى ، لأن والده كثيرا انهال عليه بالضرب لتصرفاته التي ذكرته بوالده الذي لم يترك له غير الديون والعار، هذا الماضي التعيس هو الذي جعله يخشى أن يتكرر الأمر مع ابنه وهذا ماجعل الطرفين متباعدين متنافرين أغلب الأوقات، ، وما زاد حزن (نووي) الابن فراقه للصبي "إكيميفونا"

الذي تربى ونشأ معه ، مما خلق داخله كبتا وجدانيا وعقائديا ، ميزه التشكيك في معتقدات العشيرة، وهو جعله يهجر دينه وعائلته ليلتحق في نهاية الأمر بدين الرجل الأبيض، ولذلك ينبذه أوكونكو ويتبرأ منه لأنه كان يرى فيه العار والاخفاق .

(إيزينما)المرأة الإفريقية في أصدق صورها:

ابنة (أوكونكو)، من زوجته الثانية (إيكويفي)، تتمتع بشخصية محبوبة لدرجة أن والدها دائما ما كان يتمنى لو كانت ولدا، وهي الوحيدة التي تفهم مزاج والدها العصبي، افة الى جمالها وذكائها، رغم معاناتها مع المرض منذ أن كانت صغيرة، غير أنها تستطيع التغلب عليه بإرادتها القوية، وشجاعتها فهي رمز المرأة الإفريقية في أصدق صورها.

ج- تمظهرات الآخر المغاير:

المبشر... الأبيض القادم من بعيد:

ؤلاء القادمن من وراء البحار بهيئاتهم الغريبة ، ببشرتهم البيضاء، وبلباسهم الأبيض...ولكن هل لكل هذا البياض دلالة على مكنونات بيضاء فعلا؟

المبشر (كياجا):

من أوائل المبشرين الذين بدأوا في نشر المسيحية ب"**مبانتا**"، حيث قام ببناء كنيسة في غابة الشر، واعتبر مسؤولا عن الرعايا التي انضموا لديانته الجديدة .يتمتع بقدرة على الإقناع، حيث استطاع أن يقنع (نووي) على هجر عائلته، وذلك ما افصح عنه صراحة قائلا: "طوبى للذي يهجر أباه وأمه من أجلي إن الذين يسمعون كلماتي هم أبي وأمي"[22] هذا الاقناع المصحوب بالمودة البالغة، والبعد التام عن العنف والقوة(بعكس أكونكو)،هو الذي سحر اهل القبيلة وجعلهم يفتتنون به، فمعاملته كانت تقوم على التروي في جميع سلوكاته وأقواله، كما كان موقفه حازما، حيث كان يظهر ذلك الثبات والالتزام كلما استلزم الامر وخاصة إذا تعلق الأمر بالكنيسة التي هو أصلا في خدمتها.

المبشر (براون):

هو الواعظ والمبشر في قرية (أوموفيا)، حيث "كان حازما جدا في كبح رعيته عن استثارة غضب العشيرة"[23] من خلال المعاملة الحسنة وعدم اللجوء الى القوة، مما جعله يحظى باحترام كبير، إضافة إلى علاقات الصداقة التي تكونت بينه وبين زعماء العشيرة، مما جعلهم يهدونه "رمز النبل وسمو المقام"[24] وهو عبارة عن "ناب فيل منقوش" وكثيرا ما كان يتناقش مع الأهالي حول الدين في محاولة لاقناعهم بغية العدول عن دين أسلافهم.و استطاع فعلا أن يستميل أعدادا كثيرة إلى صفه، ، وكانت آخر محاولاته أن يدعو (أكونكو) للانظمام إلى باقي الركب المسيحي، إلا ان هذا الأخير وبطبعه الحاد يطرده شر طردة، وفي ذلك دلالة قوية على رفض هذه الديانة ورفض هذا الآخر الوافد مهما كانت صوره.

المبشر جيمس:

هو المبشر الذي خلف براون بعد رحيله، يختلف عنه كثيرا حيث أنه "يرى الأشياء بالأسود والأبيض، الأسود شر، ويرى العالم ساحة قتال يشتبك فيها أبناء النور في معركة حياة أو موت مع أبناء الظلام"[25] هذه النظرة العدائية هي التي دمرت كنيسته من خلال إخفائه لـ "إينوتش" في بيته، ومحاولاته المتكررة للدعوة المتعصبة، وعدم التعامل برفق مع أبناء القبيلة.فهو و بشخصيته المتعالية المتكبرة نفر أهل القبيلة من حضوره ، هذا ما جعله يشتكي لمفوض الشرطة الذي عاقب زعماء القبيلة. وهذا ما سيكون لاحقا نحسا ووبالا على المبشرين.

اليد الحديدة للمستعمر المخاتل:"مفوض الشرطة":

إنه الآآخر في أبشع صوره : المخادع ، المتسلط، المجرم، المخادع الذي استطاع قادة وزعماء القبائل ، ليفتك بهم لاحقا بعد تعذيبهم واالإذلالهم، إنه المستعمر في صورته الحقيقية البشعة التي لم تستطع المظاهر السابقة ان تمحو همجيته واستعباده.

سعاة المحكمة:

يطلق عليهم الاهالي اسم (الكوتما) لانهم وبسراويلهم الرمادية القصيرة ،حملوا للقبائل الدمار والحزن ، صورة اخرى للأبيض الذي جعل "الاشياء تتداعى وتنهار" كما رآها أتشيبي بعين افريقية فاحصة ومتأملة وأيضا متألمة في الوقت ذاته،متألمة للخراب والدمار الذي حمله هذا الابيض والذي جعل أكونكو يفضل ان يضع حدا لحياته على أن يستسلم ويلقى مصيرا مجهولا.

8- تقييم التوجهات الإيديولوجية والرؤى الصورولوجية للروائي بين "نظرته للذات الإفريقية وتصويره للآخر":

- قدم لنا أتشيبي صورة مجتمع (الإيبو) التقليدي في جميع أنحاء الحياة ليصل إلى تصوير ات تغلغل الرجل الأبيض إلى ذلك المجتمع، حيث يترك في نهاية المطاف للقارئ الحكم الأخير مبرزا في ثنايا شخصياته سياسة المستعمر في تداعي هذا المجتمع.

- جاءت شخصية أوكونكو مهيمنة على القصة، حيث تقدم في صورة تراجيدية وهو البطل المحارب الذي يتمتع بمكانة مرموقة في قبيلته، والتي كانت موضع الفخر بتقلده لقبين في عشيرته، تضطره التطورات التي لحقت العشيرة بفعل التغيرات التي أدخلها الرجل الأبيض إلى الانتحار.

- استطاع أتشيبي أن يعبر عن انهيار وتداعي مجتمع تقليدي كمأساة فردية وعامة في الوقت نفسه، وما زاد عنده من حدة التداعي هو إحساسه الداخلي بالأسى تجاه الأوضاع التي آلت إليه أوموفيا، وضعف رجالها. الشخصية التي عاشت حياتها تنبذ الضعف والفشل ،وتتسم بالشجاعة، لم يتحمل أن يري قبيلة تزول إلى جانب الإهانة التي تلقاها في السجن، وتدنيس المعتقدات الدينية للقبيلة من قبل المعتنقين لديانة الرجل الأبيض هذا ما دفعه إلى قتل المبعوث هادفا إلى دفع قومه إلى خوض الحرب غير أنه سمع أصوات تقول: "**لماذا فعل**

هذا"[26] حينها عرف أن قومه لن يحاربوا وفضل أن يمت بكبرياء، فلن ينتظر الرجل الأبيض يقتله.

– تحولت هذه الذات من ذات قوية إلى ذات منبوذة، خاصة وأن قوانين القبيلة تنبذ الشخص الذي يقتل نفسه. غير أن أشيبي اعتبر هذه الذات تمثيل للحضارة الوطنية الرافضة للمذلة والتي تدافع عن كينونتها.و في مقابل ذلك نجد نووي ابن (أوكونكو) الذي خرج عن دين قبيلته ليلتحق بديانة الرجل الأبيض بسبب كبت داخلي تجسد في سؤال ظل يراوده منذ رحيل (أكيميفونا)، هذا الطفل الذي تربي معه في بيت أبيه لمدة ثلاث سنوات ليتم قتله فيما بعد باعتباره تكفيرا عن قتل زوجة أودو أحد شيوخ القبيلة. وجد نووي إجابة لسؤاله حيث: "أسره شعر الدين الجديد، شعر أحس به في نخاعه، بدت ترنيمة الأخوة الذين يجلسون في الظلمة، والخوف كأنها تجيب على سؤال غامض، سؤال عن التوأمين اللذين يصرخان في الغابة، وسؤال عن (أكيميفونا) الذي قتل"[27] وهذا الضعف هو الذي استماله إلى الدين الجديد، إلى جانب ذلك نجد النساء اللاتي حرمن من أطفالهن التوأم في إطار معتقدات القبيلة، كن من أوائل العناصر التي انضمت إلى الدين الجديد، وهكذا صور أشيبي الذات الضحية بكل نموعية، مبرزا نقاط الضعف داخل بنياتها متناولا الأوجه ا 'نسانية التي سادتها بمنطق وحكمة. هناك تيارات أخرى داخل الذات الوطنية، منها صديق البطل أوبيريكا وهو الشخصية التي تمثل العقل المتأمل في أمور العشيرة. حيث يذهب إلى حد بعيد في تأمله، أي إلى حد إنكار المعتقدات السائدة، ولكنه أكثر حساسية للوجه الإنساني في أحكام القبيلة دون وجهها القبيح تجلى هذا الموقف عندما أخبر (أوكونكو) بأن لا يشترك في قتل الصبي (إكيميفونا) مع علمه أن ذلك كان قرار ربة الأرض وهو الشخصية الحكيمة التي تنذر بأن أية مقاومة للكنيسة تعني مقاومة أبناء العشيرة الذين استمالهم الدين الوافد. كذلك وقوفه إلى جانب صديقه في آخر لحظة، حيث في المشهد الختامي يقود المفوض وجنوده إلى موضع

انتحار (أوكونكو)، ويطلب منهم انزاله ا لدفنه، حيث أن معتقداتهم تمنع على أبناء العشيرة لمسه، وهذا ما يدل على أن قيم القبيلة لا تزال راسخة في أبنائها، وهنا يصور أشيبي الذات القوية غير مستسلمة، والتي تعبر عن الضمير الجمعي. يصور أشيبي كذلك الشخصية الإفريقية (اينوتش)، هذه الذات المنقلبة والمتخطية لمعتقدات القبيلة، من خلال ما قام به وهو خلع القناع على الأرواح علانية، وهذا الفعل الشنيع تدنيس لقيم العشيرة بأكملها. وفي هذا الصدد يشير أشيبي إلى تأجج الصراع وإثارة مشاعر العداء تجاه الكنيسة، وكذلك مدى تأثير الدين الوافد على الأفراد.

– اختلفت الذات عند الكاتب باختلاف موقفها، وأفعالها ،وحتى كينونتها الداخلية حيث حملت توجهات متناقضة كما اختلف الآخر أيضا الذي يظهر تارة في صورة من لا يصطدم بالمعتقدات التقليدية، أو من يكن احتقارا لها، وقد يكون القادر على صناعة علاقة بالسكان الأصليين، فهو ليس فقط متنوعا وإنما تكميلي يكمل بعضه البعض ويشمل ذلك الإرساليات التبشيرية، والحكم الأجنبي، والسجن. يرصد أشيبي التغلغل المسيحي في معتقدات أبناء الإيبو بكل حساسية وموضوعية ،إذ يصور بداية ظهور الرجل الأبيض في شكل رسول لقرية أيامي التي أبدت مقاومة ، فكان مصيرها الزوال النهائي، وفي هذا يبين لنا أشيبي سياسة المستعمر التي تبحث عن سبب بسيط لتستعمل القوة والعنف. يستمر الزحف للآخر في شكل إرساليات تبشيرية، حيث يصل المبشرون إلى مبانتا لتبرز هنا شخصية (كياجا) والذي يخاطب أبناء العشيرة حول الدين الجديد مستخدما أسلوب التعايش من خلال بناء كنيسة وزياراته المتعددة لزعماء القبيلة. وكذلك شخصية السيد براون، وهي الشخصية التي صورها أشيبي بعيدة عن الغضب والعنف، حيث أراد أن ينسل إلى قلوب وأذهان قرويين عن طريق لمعتقداتهم الدينية، وتقريبه لفكرة الإله الواحد إليهم، إذ استطاع أن يستميل أعدادا غفيرة إلى دينه. وفي كلتا الشخصيتين نلمس صورة المستعمر في تغلغله تحت غطاء التبشير

المسيحي ويواصل أشيبي تصويره للمدرسة، والحكومة، ومفوض الشرطة، والسجن، أي استقرار المستعمر في تلك المناطق.

– صورة السيد "سميث" الذي يأخذ مكان السيد "براون" عند رحيله، وفي هذا التغيير تبرز صورة السلطة، والاستيلاء، حيث أن شخصية "سميث" تختلف في تعاملها مع أفراد القبيلة ليستخدم العنف أحيانا، وأسلوب المراوغة أحيانا أخرى، وهنا يصور أشيبي حقيقة المستعمر، : عندما تعرض زعماء العشيرة إلى الإهانة عندما تم هدم الكنيسة من خلال ضربهم ضربا مبرحا، وحلق شعر رؤوسهم ، هنا يتجلى التصادم ،وتعددية العلاقة بين الطرفين، حيث لا يدين أشيبي المسيحية، ولا يمدحها إنما يحاول عقد مقارنة بين الأديان ويبرز الفروق بدقة من خلال الصداقة التي تجمع السيد "براون "و"أكونا" أحد زعماء العشيرة في محاولة كلاهما إلى هدي الآخر الى دينه.

– إذ ما حاولنا إبراز نظرة الأنا للآخر نجدها تتسم بعدم الرغبة في التعايش معه ورفضه من خلال تقديم لهم غابة الشر كقطعة أرض ، لبناء كنيسة فيها عندما طلب المبشرون ذلك منهم . على اعتبار أن غابة الشر هو الوعاء الذي ترمي فيه العشيرة مهملاتها وعدم المرغوبين فيهم. أما نظرة الآخر للانا نجدها تتمظهر في نبذ المعتقدات الدينية للقبيلة من خلال محاولة تجريد العشيرة من كينونتها وخصوصيتها ،عبر ثغرات الفكر التقليدي تحت غطاء التبشير المسيحي الهادي إلى طريق النور، وإحلال حضارة في إفريقيا، كما جاء في ذهن المفوض الذي خطط لكتابة كتاب متخذا من انتحار (أوكونكو) فصلا في كتابه الذي عنونه بـ "تهدئة القبائل البدائية في حوض النيجر السفلي" وقد ختم أشيبي روايته بكلمة "بدائية "التي تعتبر تعليقا ساخرا على الموقف الاستعماري من إفريقيا، خاصة وأن الفصول الأولى للرواية قد حملت القارئ إلى حياة جماعة تتسم بدرجة من التمييز، والتنظيم ،والتماسك الحضاري.

خاتمة:

حاول (أتشيبي) من خلال روايته أن يصحح بعض المفاهيم المشوهة والمغلوطة وبعض الأحكام المسبقة، التي حملها هو عن الآخر أو حملها الآخر عن أهله وعشيرته ، وأفضل إجابة عن كل ذلك يلخصها (أتشيبي) بروعة في هذا المقتطف الذي جاء فيه: "لم أر نفسي كإفريقي في تلك الكتب. لقد اصطففت مع الرجال البيض ضد المتوحشين. وبكلمات أخرى، عبرت المستوى الأول من تعليمي وأنا أظن بأنني من حزب الرجل الأبيض في مغامراته المثيرة ومساربه الضيقة. كان الرجل الأبيض طيباً وعقلانياً وذكياً وشجاعاً. أما المتوحشون المجتمعون ضده، فكانوا شريرين وحمقى، ولا يعدون كونهم ماكرين. لقد كرهت سماتهم ، لكن عندما وصلت إلى السن المناسب وأدركت أن أولئك الكتاب قد خدعوني. أنا لم أكن شخصاً على قارب "مارلو" الذي يمخر نهر الكونغو في (قلب الظلمات)؛ وإنما كنت، بدلاً من ذلك، واحداً من تلك الكائنات غير الجذابة التي تتقافز صاعدة وهابطة على ضفة النهر، تعلوها وجوه بشعة ومروعة".

الهوامش:

1. مدام دوستايل Mme de Staël 1766 – 1817- ناقدة فرنسية وروائية شهيرة في مطلع القرن التاسع عشر .أثر عملها الأدبي في ازدهار المذهب الرومانسي في الأدب الفرنسي، وهي من أوائل الذين اهتموا بما يعرف بالدراسات الادبية المقارنة. . وفي كتابها عن ألمانيا قدمت الثقافة الألمانية والمفكرين العظام مثل (فريدريتش شيلر- غوته-) إلى أوروبا كنموذج يحتذى به ، راجع : ماجدة حمود، مقارابات تطبيقية في الأدب المقارن- موقع اتحاد الكتاب العرب بسوريا، الرابط: www.awu-dam.com بتاريخ 14-05-2014
2. ماجدة حمود: صورة الآخر في التراث العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر 2010،ص 9
3. المرجع نفسه، ص10
4. عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 61.

5. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دار قباء، مصر،1998، ص 90.
6. عبد المجيد حنون، المرجع نفسه، ص 82.
7. المرجع نفسه، ص 69.
8. ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1988، ص 28.
9. المرجع نفسه ، ص 27.
10. عبد القادر شرشار: المرجع نفسه ، ص 150
11. جميل حمداوي: صورة جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي، موقع صحيفة المثقف، العدد 1440، بتاريخ:2010/06/27 .
12. عبد القادر شرشار: المرجع نفسه، ص 148 – 149.
13. إدريس الخضراوي: الرواية العربية وأمثلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2012، ص 89.
14. المرجع نفسه، ص 84.
15. حاج ابا آدم الحاج: دور الأدب الإفريقي في التحرر الوطني، ، موقع جامعة السودان ، بتاريخ: 2013-07-12
16. حسام الخطيب : مجلة الآداب الأجنبية، ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 38، 1984، ص 242،
17. المرجع نفسه: ص 243.
18. تشينوا اشيبي: الأشياء تتداعى، الرواية ت: أنجيل بطرس، الهيئة العاة للتأليف والنشر 1971، ص 8.
19. المصدر نفسه، ص 9.
20. نزار آغري: الأشياء تتداعى...موقع الهيئة العامة للاستعلامات المصرية: www.sis.gov.eg/ar/Story.aspx?sid=3460 بتاريخ: 2013-07-06
21. 27 تشينوا اشيبي: الأشياء تتداعى، الرواية ص ص: 122
22. الأشياء تتداعى.ص192
23. الأشياء تتداعى.ص193

24. الأشياء تتداعى.ص198
25. الأشياء تتداعى.ص219
26. الأشياء تتداعى.ص221
27. الأشياء تتداعى.ص222

جمالية الحضور العامي للغة في الخطاب الروائي الجزائري
-بين الدلالة و قوة الدلالة-

أ/توفيق قحام
جامعة جيجل

قيل أن "اللغة تتكلم في صمتها كما تتكلم في صوتها"، لذلك فهي كثيرا ما تحيلنا لات جديدة في لحظات استعمالها، إنها ذالك البحر الشاسع في امتداده، المظلم بمكنوناته و ثرواته الفائقة، و الذي لاتفتأ تدرك بعضه حتى يغيب عنك جله، فالغة مفتاح المعاني كما قيل بامتياز، لكن السؤال المطروح هو: كيف نصل إلى هذه المعاني الترامية، و هل يمكن الوصول إليها كاملة أم لا، و إذا لم نصل إليها كاملة فما هي القيم التي تجعلنا نكتفي فيها

و لأن اللسان متنوع و متشعب فإنه مرتبط بدلالة الواقع المدرك لامحالة،ففي اللغة العربية نجد اللسان يختلط بين آليتين مختلفتين إلى حد بعيد هما : اللغة الفصحى، و اللغة العامية، هذه الأخيرة التي سنحاول البحث عن سر تواجدها داخل البنية النصية الفصيحة ، ولعل هذا ما وقف عليه الكتاب و الأدباء فعمدوا إلى توظيفها في سياقاتها الزمانية و المكانية، حتى قال عبد السلام المسدي:"و لقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة، هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس و التأمل فيها بعين الفطنة لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية المتقادمة، فلغتها لا تتمثل في شيء لغة المجموعة"(1).

و معنى هذا الكلام هو أن اللغة في استعمالها- التي تتشكل من الفصحى و العامية- تعبير وكشف عن مكامن الهوية من جهة و ترسيخ و توضيح للدلالة من جهة أخرى، فهي الوحيدة القادرة على كشف ذلك الزخم الثقافي و الاجتماعي و التاريخي الكمي الذي من شأنه تفعيل الملكة الإدراكية لمستقبل الخطاب ، من خلال بث الوعي المورفولوجي للغة القائم على البنية الصوتية و التركيبية .

و يرجع إدراك الأدباء و الكتاب قيمة الحضور الجواري للهجة العامية، رفقة اللغة الفصحى إلى ثلاثة عوامل أساسية، مثلت الدافع أو الباعث الحقيقي لفعل النظم وهي.

1-المرجعية الاجتماعية :

و تمثل القوة الباطنية التي تحرك العملية الإبداعية، رغم رفض بعض الدارسين الاعتراف بذلك، لتغليبهم فكرة الإبداع أو الخلق الفني عند الذات المبدعة (الفكر النقدي المعاصر- البنيوية-) ا أن اللغة وعاء المجتمع فإن الروائي ملزم و ملتزم في الوقت ذاته، بالاعتراف من هذا الوعاء التراكمي، الذي يحدد المقومات الحضارية و الفكرية و الثقافية للجماعة، هذه الأخيرة التي يشكل الروائي حلقة مفصلية يختلف وجوده فيها عن وجود الإنسان العادي، وذلك بايجابيته و مشاركته البناءة في الحفاظ عليها، ف"اللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا و وجها عاطفيا ، و يتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري، و حسب وسطه الاجتماعي و الحالة التي يكون فيها"(2). أما الجانب الفكري فيرتبط بعلاقة المبدع بالمحيط الاجتماعي الذي ينتمي إليه، و أما العاطفي فيمثل القوة الداخلية التي تحرك الحس الانفعالي للروائي، و كلا الجانبين يمثلان تعالقا وظيفيا من شأنه تحقيق العملية الإنتاجية للأدب .

أن الملاحظ في المرجعية الاجتماعية أنها تمثل العلامة الفارقة في التعرف على هوية الجماعة، بوصف الهوية هي جملة المعايير التي تمكن من تعريف فرد ما، و هي شعور داخلي بالوحدة و الانسجام و الانتماء و القيمة و الستقلالية، مع الإرادة في التواجد(3).ومن أهم الأشياء التي يمكن أن تعرف الفرد أو تساهم في تحديد هويته "اللغة" التي تزخر بالمفاهيم و الدلالات التعبيرية، التي تم اصطلاحها نتيجة العرف الاجتماعي.

ويمكن إيجاد هذه المرجعية تحت مسميات أخرى أهمها المرجعية الإيديولوجية، التي تزعمها "كارل ماركس" وفيها اختلطت المعاني المستهجنة بالمعاني المحايدة ، لتتحول إلى منهج فكري قائم على مراعاة العلاقات الإجتماعية، بعدما تحررت من فكرة الوهم التي برر البعض نشأتها بها ، و نذكر من ذلك "نابليون" في فكره الكولونيالي، أما "هيجل" في فلسفته فقد أرجع العملية إلى النقد الإجتماعي ، لأن الإديولوجيا و ليدة رفض مبادئ قاصرة تقتضي التغيير، فهي إذا في مفهومها الماركسي "نظرة للعالم من خلال الحركية التاريخية للكون" (3)

و في البيئة العربية نجدمصطلح "علم الأفكار" عند زكي نجيب محمود" و مصطلح " الملة" قبله عند " الفارابي" و تعني مجموعة الأفكار أو المعتقدات التي تلتف حولها فئة معينة من الناس يناصرونها و يلتزمونها (4)

2–الحاجة التعبيرية :

تعتبر الحاجة أما للاختراع، ولكنها أيضا أب للمحافظة على الثوابت و المقدسات الماضية و الحاضرة ولذلك يشعر الأديب و الروائي بشكل خاص بوجود سلطة فوقية تشده بقوتها الغيبية نحوها لتجعله مرتبطا بها، و لعل هذه القوة هي قوة الحضور الموحية بالحقيقة، هذه الأخيرة لا تفتأ تتغير في وجودها برغم ثباتها و استقراره في مفهومها فهي متعالية وجودية تجعل الفرد يطلبها في كل مكان و يتصورها كما يشاء العرف، وحيث هو كذلك يجب عليه معالجتها وضبطها فيكل مكان أو زمان و الروائي هو مستحضر لكل المقومات التراثية و الاجتماعية و التي من أهمها اللسان، فيعبر به عنه، أي أنه يستخدم اللسان كوحدة تعبيرية لضبط و تحقيق الهوية و الحياة ، كما أن اللسان في حد ذاته يعبر بقوة وجوده الداخلية عن معا لم حياتية و اجتماعية متماسكة، تمثل النواة الفعلية و الشفرة الإرسالية المهيمنة التي من شأنها خلق التوالد الدلالي داخل البنية النص.

وهنا نستعرض اهتمام "فلوبير" بالرواية و التي رأى فيها تقنية تحتاج إلى إلى اهتمام جمالي و تحليلي لأن الأسلوب يمنح القيمة الجمالية للفن، فهي تخلق الجمال أساسا في معالجتها لما هو داخلي و باطني(5).وغير بعيد عن فلوبير نجد "المسدي" في حديثه عن التعبيرية يبين أن النص الأدبي، يولد من لغة أولى أصيلة هي اللغة العامية فيقول: إن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني"(6). فالإبداع قائم بين اللغة العامية(الاجتماعية) و اللغة الوليدة(الإبداعية)، أي بين الهوية و الشعرية.

ولأن الصراع يشتد دائما في نفس المبدع بفضل الحس الشعوري اليقظ، فإنه في حاجة ملحة دائما إلى الإفراغ و التعبير عما يثيره و يحرك بداخله هاجس الثورة، حتى يعود ليحيا حياته الطبيعية، وهذه العملية تتطلب المعالجة الدقيقة، القائمة على التشخيص و التمثيل و التشكيل، لأن عامل المحاكاة التعبيرية يقتضى مراعاة مقتض الحال، و خلق المقاربة بين الموقعة الخارجية و الداخلية، المتمثلة في الواقع و النص.

3- القيمة الدلالية للهجة المستعملة:

تعتبر الدلالة معادلة اعتباطية بالمفهوم السيميولوجي، فهي متغيرة هندسية حدها الثابت هو اللغة، و عاملها المتغير هو الفهم و الإدراك، فاللغة آلية تعبيرية في مفهومها لكن ما يدرك من اللغة خاضع لمقومات متنوعة من أهمها: الثقافة و التركيبة الاجتماعية و التاريخ و العرف، و البنية الداخلية للغة القائمة على الصوت أو النطق، مع تنوع القصد في اللفظ من منطقة إلى أخرى

و يكمن السؤال المحوري الذي يمكن أن تدور حوله المتاهات النصية، في قيمة الوظائف الداخلية التي يؤديها هذا التمازج الاستعمالي، بين اللغة العامية(اللهجة) و اللغة الفصيحة، وهل التواجد العامي له قيمة دلالية أم جمالية، ثم كيف تعامل الروائي الجزائري مع التعددية الثقافية و اللسانية السائدة في مجتمعه.

لعله في هذا المقام نجد أن سيطرة الحاجة تمثل العامل المحوري في العملية الإبداعية من خلال بلورة الدور المنهجي، و المقصدية الإبلاغية المتوقع إدراكها، و التي عالجها محمد بنيس في تحديده لموقف "النويهي" حين رأى بأن النقص الذي يتجلى في دراسة هذا الأخير يكمن في عدم قدرته على اختراق "جدار اللغة" الذي هو استنطاق للكلام المحكي و محاولة الوصول إلى اللغة اليومية، و هنا يتكشف لنا الدور الدلالي للغة اليومية، أو الوظائف الجوانية للحاجة الاستعمالية و التي يمكن معالجتها عن طريق " إحياء الكلمة بعد نضوبها، و في إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشية في غياب الذات و الزمن"(7) و يمكن إيجاز هذه الوظائف في:

1- الوظيفة الاجتماعية:

وتمثل العامية اللسانية في هذا الجانب العامل الإحالي أو المحوري الوظيفي الذي من شأنه إثبات الهوية المقدسة القائمة على التراكمية التاريخية ، وهي النواة المحورية التي يمكن من خلالها فهم الآخر و التأثير على حواسه الإدراكية ، وهذا ما استفاد منه النص الروائي، فبرغم له الوثيق بالواقع الإنساني إستطاع أن يوظف معالم الفئة المختارة معتمدا مكنوناتها التواصلية ونجد هذا الطابع الستعمالي للغة في روايات أحلام مستغانمي الثلاثية ففي ذاكرة الجسد يجسد لنا الخطاب العامي البعد الأصيل من الهوية الاجتماعية القائمة على الترحيب و التضامن في الغربة و استعمال العامية كأحد المقومات الاجتماعية ، فالبطل وهو يستقبل

مرشحين لمناصب وزارية يستعمل الخطاب العامي بدل اللغة الفرنسية رغم أنه في موطنها فيقول:

ع السلامة ياسيدي ..عاش من شافك ..

و قبل أن أسأله عن أخباره قال و هو يقدم لي ذلك الصديق المشترك الذي كان يرافقه:

شفت شكون جبتلك معاي ؟

صحت وأنا أنتقل من دهشة إلى أخرى :

أهلا سي مصطفى و ا شراك ...واش هاذ الطلة...

قال بمودة وهو يحتضن بدوره:

واش سيدي .. لوكان مانجيكوش ما نشوفوكش و إلا كيفاش؟

تدخل سي مصطفى ليضيف بتلميح سياسي بين المزاج و الجد:

واش راك مقاطعنا ..و إلا كيفاش هاذ الغيبة..؟(7)

إن اسلوب التخاطب في جهاز التحاور قائم على إثبات الخصوصية الحضارية و عية للذات المتكلمة ، فالمجاهذ الذي ناضل من أجل القيم و الثوابت الوطنية التي ، اللهجة أهم مقوم فيها يسعى دائما إلى التحاور بها مع كل الفصائل الاجتماعية المثقفة و البسيطة، و إدراك السياسي لهذا البعد يجعله يحاوره بغية كسب تأييده السياسي، فالجانب العاطفي هو الآلية الحقيقية و الفعلية التي تربط بين المستويين، كما أن عملية الأدراك و الفهم يجب أن تمر عبر قناة التواصل المشتركة التي تحمل البعدين الدلالي و العاطفي أما البعد الدلالي فيمثل المعادل الموضوعي للهوية اللغوية و أما البعد العاطفي فيمثل التقارب العاطفي لمختلف الشرائح الاجتماعية.

و يتعالق الاستعمال المزدوج للغة الفصحى و العامية مرة أخرى في "عابر سرير" ليكشف الروابط الاجتماعية بين الأصدقاء خاصة عندما يطلب مراد من الشخصية البطلة غي الرواية البقاء معهم لقضاء الليلة:

كل شي كاين ياسيدي غير متخممش.(8)

فهذا الكلام في اللهجة الجزائرية دلالة صريحة على توفر كل الملذات التي يمكن أن يطلبها الضيف ومن أهمها الشراب و النساء أن هو أراد ذلك و لذالك نجده يقول له عندما يطلب إجراء مكالمة هاتفية:

واش... قلتلها ماكش جاي؟

سألته بتغاب:

شكون؟

رد:

اللبة نتاعك(9)

فيرد البطل على مراديلقطع الشك باليقين:

أنا هارب ياخويا من أدغال الوطن ...يرحم باباك ا بعد عني اللبات و الأسود ا

واش بيك و ليت خواف... رانا هنا ... نوريولهم الزنباع وين يتباع(10)

و تمثل هذه العبارة نبرة التحدي الحقيقية و الفعلية عند الفرد الجزائري، فالتحدي ، وضع فيه البطل صديقه مراد جعله يثور بهذه العبارة ، لعل هذا ساعد على الفهم و تقريب الشخصية الجزائرية بطباعها إلى القارئ ، تتميز بكثير من العصبية و التهور بالإضافة إلى النخوة و الشهامة، و لعل هذا ما جعل البطل يصرخ معلننا عدم نسيانه لسبب تواجده في فرنسا فيقول:

وري زنباعك للي تحب ...أنا ياخويا راجل خواف ا(11)

ويبرر البطل بعد ذلك سر خوفه بقصة "علي التنكي" الذي اغتيل أثناء رميه لكيس الزبالة مما يثير خوف صديقه الذي يرفض سماع هذه الأحداث المؤلمة التي تعيشها الجزائر فيقول:

يرحم باباك ...خلينا من هاذا الحكايات... على بالك و شحال في الساعة؟

....

راهي الوحدة ... بس ياراجل من لي زافيرات نتاع السريكات و لي زافيرات نتاع الكتيلات هاذي اللي كالوا فيها جبت كطي وانسني و لى يبرك في عينيه قلنالك اقعد ياراجل توانسنا ... و ليت تخوف فينا ا (12)

و هنا تختلط اللهجات العامية الجزائرية و تمتزج بالأمثال الشعبية التي تزيد من حلاوة المذاق الاستعمالي للغة كما أن كلمة "ليزافيرات" هي كلمة فرنسية و تعني" المشاغل"، و قد عربت بحكم الاستعمار، فهي إذا غنيمة حرب كما يقول بعض المثقفين الفرنكفونيين في الجزائر، وهذا ما يمثل المستوى الاجتماعي الذي تريد الروائية تجسيده في الرواية ، و المتمثل في الحضور و المعايشة الفعلية لكل القضايا و الأزمات الداخلية، فهذا التوظيف يكشف لنا عمق الأزمة الجزائرية و كيفية تعامل الفرد الجزائري معها، هذا التعامل الذي يختلف من شخص لآخر بين من يضحك لحاله ومن يضحك على حاله، أو بين من يبكي للحالتين، كما هو الحال في قول ناصر:

الله يجعلها خير ... عندي بالزاف ما ضحكتش هكذا ا

فيرد مراد:

يا و الله مهابل ... واحد خايف يموت وواحد خايف يضحك ... اضحك يا راجل آخرتها موت ا (13)

و لئن ذل هذا الكلام على شيء فإنما يدل على تمسك الشخصيات بشعورها الأصيل، فاضحك بهذا الشكل ما هو في الأصل إلا بكاء على الحال المؤلم، وتضامن صريح من بقي في الوطن، بالإضافة إلى سيطرة الغموض و الخوف من المستقبل المجهول، لأن لفظة "آخرتها موت" في اللهجة الجزائرية دلالة صريحة على غياب اللذة في الحياة الآنية ، وهي طريقة للترويح عن النفس تثبت تأزم الوضع المعاش، تلقى بغرض التعليل ومحاولة البحث عن السعادة في شيء أكثر بساطة و تمرد عن الذات

كما تبرز الوطنية في الرواية على مستوى اللغة العامية لتبين عمق التاريخ الجزائري الذي يشع بالكبرياء و العظمة، فالعجوز التي جسدت دور الأصالة و الماضي المجيد في الرواية تقول:

منين جاو ياوليدي جوج و ماجوج هاذو اللي كلاو الدنيا .. وهججونا من البلاد...ياحسرة راحوا دار شكون و شكون. بقاو غير الرعيان. على بالك أنا بنت شكون

فيرد عليها البطل:

هذي الدنيا يا أما واش نديرو... (14)

و تكثر هذه الأساليب التعبيرية في اللهجة الجزائرية ، و التي تفيد السخرية من الآخر التصغير و التحقير، و في المقابل تعلي و تكبر و تمجد الطرف الأصيل، كما أنها تستعمل عن العنصر الدخيل في المجتمع، ولهذا لم يجد الصحفي صعوبة في فهم لغة الخطاب الذي قدمته المرأة، وهي تتباهى بالماضي القسنطيني تؤكد قيمة الرجوع إلى الأصل لأن نار الغربة أشد حرقة و ألما من نار الوطن، هذا الأخير الذي يعني الأهل و الأصحاب و الأحباب الذين ننشأ معهم

2- الوظيفة الإبلاغية:

تمثل في القدرة على التبليغ و حمل الدلالة الصريحة التي من شأنها إعطاء المعنى الفعلي للوجود النصي فالعمل الروائي لا يستقيم إلا بعد اكتمال الحدث الدلالي الذي يعطيه عامل التصنيف، لأن القاري في حاجة ماسة إلى المعطى العام الذي خلق من أجله النص، و ليشترط في ذلك قوة التأثير بقدر ماتشترط الدلالة، و إذا بحثنا عن التواجد العامي للغة في النص الأدبي فإننا نجد أن قيمته الإبلاغية تتمثل في تقريب الصورة إلى الدهن و تمثيل الحقائق الوسط الذي نشأت فيه، ولعل الرواية من أكثر الأشكال الأدبية محاكاة للواقع، و لأنها كذلك فإنها تسعى إلى خلق مقاربة بين النص الاصلي و النص المروي خاصة في حدود ثقافة الشخصيات التي يرتكز عليها حضور المعنى

ونجده عند أحلام مستغانمي بارزا كما عهدناه عند الطاهر وطار، ففي الذاكرة البطل عندما يرحب بصديقه يقول له:

ع السلامة ياسيدي...عاش من شافك ا (15)

وهي علامة على طول الفراق من جهة وعلى قيمة الشخص التقى به من جهة أخرى، فالألفاظ المستعملة وهي "السلامة "و"سيدي"و"عاش" و شافك" تختصر قول الشاعر:

يامن إذا اكتحلت عيني بنضرتهم و حققت في محيا الحسن ترتاح

فالترحيب بالسلامة و الإكبار بسيدي، ثم الدعاء بعاش من شافك فالقيمة الإبلاغية أكثر حضورا وأقوى تأثيرا من كلمة "مرحبا"التي تبقى قاصرة على نقل هذا الكم الدلالي التراكمي و المتعالق بين اللفظ و المعنى، كما أن الصيغ الأسلوبية في الخطاب العامي تتنوع بين

قيقة و المجاز، مثل اللوم و العتاب الذي يصعب تمييزه في الخطاب و لعل ذالك راجع إلى محافظة الفرد الجزائري على شعور المخاطب و من ذلك كلام "سي مصطفى" مع البطل في قوله:

واش راك مقاطعنا...وإلا كيفاش هاذ الغيبة...؟ (16)

فاللوم والعتاب ظاهران في أسلوب التخاطب و المغزى سياسي الغرض منه تبرير الموقف أو تسجيله بالحضور ، و لكنه يحمل عبارة المودة الأخوة و الحب ، التي هي جملة المشاعر الإنسانية التي يتميز بها الفرد الجزائري، و لعل هذا ما أراده "سي مصطفى "، أي رض كسب و استمالة المجاهد الذي يتسم بالصلابة في مبادئ الثورية، فالعتاب يهدف إلى خلق التقارب و إبراز الاحترام و الحب الذي يكنه الشخص للآخر، وهذا الأسلوب لانجده في الخطاب الفصيح الذي يعتبر أكثر صلابتا من الناحية التعبيرية، و الشيء الذي جعل مستغانمي تلجأ إلى هذا النمط الاستعمالي في اللهجة العامية هو قوة الدلالة الأسلوبية و مرونتها التواصلية التي تخترق حدود الظاهر إلى ما هو أكثر عمقا و تأثير و إحالتا.

ولا تتمحور الدلالة الإبلاغية حول الترحيب فقط في الخطاب العامي بل تتجاوزه- بحكم العادة- إلى معاني روتينية تلعب فيها الحياة الاجتماعية دورا مهيمنا ومن ذلك مانجده في رواية "عابر سرير" من حوار بين الصحفي (بطل الرواية) و الرسام باللهجة العامية :

أهلا تواحشناك ياراجل ...وين راك غاطس؟

راني غاطس في المشاكل ...على بالك (17)

فلفظة "غاطس" تدل على السباحة وسط المشاكل وهي استعارة مكنية دالة على كثرة الهموم و التعقيدات الحياتية، فالدلالة معلومة بين الطرفين و الحقيقة مدركة، لأن كلاهما يعيش الواقع نفسه برغم أن الكلام مرتبط بفعل الوحشة نتيجة طول الفراق

3- الوظيفة الشعرية:

تتشكل الوظيفة الشعرية من جملة الخصائص الجزئية التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، وهذه الجزئيات تمثل الخصائص الأسلوبية التي يتميز بها الكاتب عن غيره ،أو لنقل هي مجموع الابتكارات الخاصة التي يلجأ إليها المبدع بغية تحلية النص ، و لا تفتأ تتغير و تتجدد هذه الابتكارات من مبدع إلى آخر و من جنس إلى جنس أدبي ، ولهذا نجد "عبد السلام المسدي

" يقول:"إذا عدنا مرة أخرى إلى نظرية التواصل عند اللسانيين، تبينا أن أدبية النص نابعة من تغلب الوظيفة الشعرية على بقية الوظائف الإبلاغية في اللغة"(18) فهي قائمة على جملة الإشارات والشروحات و التلميحات المؤثرة في المتلقي، و ذلك وفق انفعالات ذاتية تحرك كيانه الداخلي

ولكون الرواية من أهم الأجناس الأدبية تجددا و حيوية، فقد استفادت من العلوم التجريبية و الإنسانية متجاوزة بذلك حدود الفهم و الإدراك بين الأشخاص خاصة ما تعلق بفهم السلوك الإنساني، هذا الأخير الذي حاولت الرواية –من خلال أعمال المبدعين الروائيين– محاكاته و تفسيره و حتى تجاوزه بواسطة القدرة التخييلية عند المبدع، و لعل من أبرز تجليات هذا الفعل السلوكي هو: الحضور العامي للغة في الخطاب الروائي، و الذي يعتبر بنية فنية و جمالية متميزة، و طفرة أسلوبية راقية الدلالة و الفنية .

إن الوظيفة الشعرية في ثلاثية أحلام مستغانمي تتجلى من خلال حدود بنائية متعددة أنها في ذلك شأن كتابات الطاهر وطار، وسيني الأعرج، وغيرهم ممن سبقهم أو جاء من بعدهم، و لعل أبرز هذه التجليات، تلك الرموز الإحالية التي مثلت المعادل الموضوعي للهوية، و التي اختارتها بعناية فائقة، فقد استطاعت محاكاة الواقع الجزائري بتمظهراته المختلفة من خلال فعل الشخصية، لأن ما توصلنا إليه في قراءتنا هو أن الروائية استطاعت التحكم في السلوك العام للشخصية الجزائرية– حتى لو كانت في المهجر– و هي قمة الوظيفة الشعرية القائمة على الربط و المحاكاة بين النص المروي و النص الصريح ، هذه المحاكاة التي يمكن اختزالها في ثنائية (الحب و الكره) و التي جسدها "عمي أحمد" في رواية "فوضى الحواس" في دور السائق الذي تعلق بمدينة الجسور المعلقة، و صار مولعا بقناطر المدينة، و لذالك عندما يحاور زوجة الضابط السامي يتباهى بها كثيرا، بل ويراها مفخرة الهندسة الحضارية، و لم تتورع الروائية عن توظيفها لهذا الحوار باللغة العامية، لما له من قوة الدلالة و جمالية التأثير العاطفي، خاصة و أن الكلام مرتبط بالمعالم الثقافية التي تحرك الشعور بالهوية و الوطن:

تعرف ياعمي أحمد... هاذي أول مرة نجي فيها هنا ...كل ما نوقف قدام قنطرة...تجيني الدوخة ... القناطر تخوفني...

ردّ بنبرة الأبوة:

ماتخافيش يابنتي ...المومن ما يخاف غير من ربي.

واصلت و كأني أعاتبه على اختياره هذا المكان:

ما على باليش علاش تحب القناطر ...نقولك الصح أنا نكرها.

أجابني بمنطق البسطاء :

حتى واحد ما يكره بلادو...واش تكون قسنطينة بلا قناطرها ...إيه لو تنطق هاذ القنطرة يابنتي (18)

فهذا الحوار جمع بين ثنائية الحب و الكره ، و القناطر أو الجسور هي رمز للروابط التي يتوق إليها الفرد الجزائري الممثل في المرأة بغية تحقيق آماله الاجتماعية ، وعندما يقتل السائق تتبخر معه الأحلام الوردية التي طالما تغنت بها البطلة، و تتواصل سلسلة الهزائم التاريخية التي الستعمار الفرنسي مع جيل المجاهدين و واصلتها السلطة الحاكمة مع الجيل الذي تحكمه.

وتبرز الجمالية الاستعمالية للغة من خلال تعالق الفصحى بالعامية، عن طريق الخطوة التفسيرية التي من شأنها توضيح الشعور الإنساني للفرد، وبصورة أبسط و أكثرة تقريرية يمكن القول أن قيمة اللغة العامية تعبيرية إفصاحية أما الفصحى فهي توجيهية و تفسيرية ، و استدراكية و لعل هذه النقطة الأخيرة هي التي انتبه إليها الكتاب خاصة في باب الرواية مما جعلهم يميلون إلى توظيف هذه الجمالية التعبيرية، فالراوي حين يقول:

أجابني بمنطق البسطاء :

حتى واحد ما يكره بلادو...واش تكون قسنطينة بلا قناطرها... إيه لو تنطق هاذ القنطرة يابني

اعتمد الاستباق التفسيري للمتلقي لخلق الوعي وبث الاستعداد عنده على فهم و تأويل الأحداث، التي تمحورت حول الوطنية العميقة المتجدرة و جماليات المكان في المدينة ة، بالإضافة إلى التغلغل التاريخي و الثقافي الذي تزخر به، لدرجة أنها لو تحدثت لأبهرت و أرعبت سامعها، فلذلك يطغى طلب المحال و التعجيز في الخطاب العامي الجزائري للدلالة على القوة و الشدة و القدرة على التبليغ و حمل الدلالة التي أريد نقلها، و لما تعالق التعبير العامي مع الفصيح في عبارة " منطق البسطاء" عجل بتسارع الأحداث على مستوى

البنية الدلالية التي أوحت لنا بالإيمان الراسخ و العقيدة الثابتة لدى السائق، فالفصحى هي عبارة عن شاهد فعلي على الوعي المدرك و الخطاب المقدم من طرف "عمي أحمد" .

كما تبرز الجمالية التعبرية المتمثلة في الوظيفة الشعرية مرة أخرى من خلال تنوع اللهجات أو محاكاة لهجة معينة للهجة أخرى، ونجد ذلك في رواية "عابر سرير" عندما يخاطب "مراد" صديقه قائلا:

يرحم باباك ...خلينا من هاذا الحكايات...على بالك وشحال في الساعة؟

ثم يواصل:

راهي الوحدة ...بس ياراجل من (لي زافيرات متاع السريكات ولي زافيرات متاع الكتيلات) هاذي اللي كالوا فيها (جبت كط يوانسني ولي يبرك في عينيه ا) قلنالك اقعد يا راجل توانسنا...وليت تخوف فينا ا).(19).

فتداخل اللهجات بين " بس يا راجل" و"ليزافيرات متاع السريكات"و المثل الشعبي القائل : جبت القط يوانسني و لىّ يبرك في عينيه. يشكل فسيفساءا تعبيرية متنوعة استطاعت تعميق الدلالة و خلق انتقال نوعي يبين الثراء الثقافي للمجتمع الجزائري،كما يحاكي هذا التعبير بعض الأساليب و طرق الكلام التي يتميز بها الفرد الجزائري.

وهنا تتحقق الشعرية التي وصفها " المسدي" بأنها :" الخطاب الذي تحولت مادته اللغوية إلى نسيج فني".(20) بوصف اللغة العامية في الرواية قدمت انتقالا نوعيا للمعاني رفقة اللغة الفصحى، كما أبانت على المستوى الثقافي و الانتمائي للفرد، لأن الأساليب التعبيرية متنوعة في اللغة العامية، كما أن الدلالات تكون أقوى في الوسط الذي نشأت فيه، لذلك عندما يترجم النص من لغة إلى لغة أخرى فإنه يفقد لذة النص الاصيل، و هذه الأخيرة هي التي حاولت الروائية المحافظة عليها في أحداث الرواية.

ومن خلال هذه القراءة، يمكن القول أن الروائي يبحث دائما عن محاكاة الآخر في سلوكاته الحياتية، و التفوق عليه من خلال توظيف الزخم الثقافي و الفروق الفردية و الاجتماعية، المتشكلة بين الناس بحكم العرف و الدين و الاكتساب، الناتج عن الإحتكاك ماري بين المجتمعات ، كما تبرز العملية الإبداعية مدى ارتباط الكاتب الجزائري بصفة خاصة بواقعه و افتخاره بالانتماء الحضاري الذي يرسخ عنده ثقافة الهوية.

إنه شخصية حافظة للتاريخ و الدين و العرق، عن طريق العملية التعبيرية و التأريخية التي تتطلب الصدق و الإصابة في العرض،فروائية أحلام مستغانمي عبرت عن الهوية الوطنية التي ضلت راسخة في وجه الضربات المتعاقبة عليها بدأ بالحقبة الاستعمارية و وصولا إلى العشرية السوداء التي لعب التعتيم الإعلامي الممنهج دورا بارزا في طمس الأحداث، و الحيلولة دون تمكين الصحفي من التعبير عما يجري من متغيرات، فمعالم الموت و الصراع و الغربة كان لها الدور الأبرز في الثلاثية، كما كان للمستوى الثقافي نصيبه، من خلال الحضور العامي اللغة، هذا الأخير الذي أكد الخصوصية الحضارية للمجتمع الجزائري، بصيغه الأسلوبية و التعبيرية التي تختلف عن اللغة الفصحى.

الهوامش:

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، دط، 1977،ص 85.

2- المرجع نفسه، ص 90.

3- محمد مسلم، الهوية في مواجهة الإندماج-عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا، دار قرطبة الجزائر، ط1، 2009، ص89.

3- إبراهيم عباس،الرواية المغاربية-تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإديولوجي-دار الرائد للكتاب،الجزائر،ط1، 2005 ص 27.

4- زكي نجيب محمود، الأيديولوجيا ومكانتها في الحياة، مجلة فصول م5 ، الثالث:1985 ص 28

5- إبراهيم عباس،الرواية المغاربية-تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإديولوجي، ص 195.

6- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص113.

7- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط01، 1983. ص 55.

8- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الجيل،بيروت،لبنان، ط03 ، 1999، ص 80.

9- أحلام مستغانمي، عابر سرير،منشورات أحلام مستغانمي، باريس ، ط 11،2001، ص125

10- المصدر نفسه، 125

11- م ن ، ص 125.

12- م ن ، ص 126.

13- م ن، ص، 127.

14- م ن ، ص 128.

15- ذاكرة الجسد، ص 80.

16- م ن ، ص80.

17- عابر سرير، ص 159.

18- أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، منشورات أحلام مستغانمي، ط01، 2003، ص 108.

19- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة،ص 39.

20- عابر سرير، ص 127.

21- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، ص 76.

قراءة النص الأدبي في ظل العملية الإبداعية الذاتية والغيرية

د/ حبيبة مسعودي

جامعة جيجل

من الطبيعي أن يحتاج النص الإبداعي إلى قراءة حداثية وذلك وفق مستوياته النظرية والتطبيقية ؛فإطاره المعرفي ينطوي على جملة من الكفاءات والآليات الوظيفية التي تقتضي من القارئ عدم إحداث انفصال بين مقروء الحاضر ومقروء الماضي،أو تنافر المقروء الإبداعي.

وفي ظل هذا السياق نعتقد بأن النص الإبداعي ببنيته التركيبية الدلالية ليس منتهيا ولكنه قابل للتكوين وإعادة التكوين وهذا لا يظهر إلا من خلال العملية القرائية وذلك وفق منظور حداثي متصل بالنظرية النقدية المعاصرة، التي تدعو غالبا إلى تفعيل حركة القارئ ،وما يؤديه من عمليات، وما يترتب عنها من إجراءات تجعل من قراءة النص الإبداعي جزءا غير منفصل عن فاعلية القراءة الأعم للدراسات الحديثة.

ومن هذا المنطلق سنحاول في ورقتنا البحثية هذه مناقشة الإشكالات التالية:

ماذا نعني بمصطلح العملية الإبداعية الإنتاجية؟ وكذا مصطلح العملية القرائية؟ ثم هل قراءة النص الإبداعي تكون انطلاقا من سياقاته الإبداعية ؟أم من تحديداته الفكرية؟أم انطلاقا من زمنه التاريخي؟ ومن ثم هل الحدث القرائي لهذا النص يستوجب مسايرة حصصات المستحدثة التي أفرزتها الدراسات النقدية المعاصرة من مثل: المثاقفة، وتحليل الخطاب، والنقد ألأجناسي...الخ؟أم أنه يستلزم إيجاد بديل للنظريات الأدبية التقليدية المتمركزة حول ثنائية النص والسياق؟أم أنها تتطلب استحضار النظريات الغربية بكل معالمها، وملازمتها تلازما معرفيا تطبيقيا؟؟؟

إشكالات كثيرة سنحاول مناقشة البعض منها في هذه الورقة البحثية التي سنعمل من خلالها الوقوف عند المصطلحات التالية:(العملية الإبداعية/الإنتاجية، العملية القرائية/التوليدية،النظرية الأدبية،النظرية النقدية المعاصرة) .

إن الإجابة عن هذه الإشكالات تحتم علينا تناول حيثيات مصطلحي النظرية والنظرية الأدبية وذلك حتى يستقيم عود الدراسة:

أولا– الفضاء المفهوماتي لمصطلحي النظرية/ النظرية الأدبية :

أ–مصطلح النظرية :

إذا ما أردنا الحديث عن قراءة النص الإبداعي بين الإنتاجية الذاتية والرافد الغربي يجدر بنا الوقوف عند مصطلح النظرية؛وذلك قصد محاولة تقديم دراسة منهجية تحمل نسيجا فكريا وفنيا، وتوحي في الوقت ذاته بمدى الوعي بالثقافة والمعرفة الذاتية والغيرية ،ذات التيارات المتباينة والتفاعلات المؤثرة التي تشهدها الحركات الأدبية وما تعالجه من فكر وثقافة ،وتحليل للخطاب، وجنس أدبي، وشعرية إبداعية، وقراءة وتلقي للبنى النصية...وما إلى ذلك،وهنا يتبادر إلى ذهننا التساؤل التالي: هي النظرية؟ كيف يتم التعامل بها مع الأدب هل يكون ذلك انطلاقا من حدودها المفهوماتية أم من خلال المدارات البحثية للأدب ؟

وهذا التساؤل يدعو إلى التريث في الإجابة كون نظرية الأدب بوصفها<<دراسة منهجية تحمل أغراضها العلمية في حقيقتين:الأولى :غائيتها في طرحها كمشروع نظري في **الأدب والنقد وعلم الجمال**،أما الثانية :فهي ما تحمله من جوهرها كوسيلة تطمح إليه أن تكون قد ملأت حيزا كان شاغرا في دراستنا الأكاديمية والبحث العلمي>>[1] .

ومن هذا التحديد الوارد في هذا النص تتضح أمامنا ما يمكن الاصطلاح عليه بالمرتكزات الكبرى الخاصة بالنظرية والمتمثلة في الأدبوالنقد وعلم الجمال وما لها من سياقات مختلفة وهذا ما سنبينه في الجدول التالي:

الأدب	النقد	علم الجمال
طبيعة الأدب ووظيفته تحليل الواقع الخارجي في الأدب	علم النفس، والاجتماع، الفكر والفلسفة	الحديث عن الصور الإبداعية بكل جزئياتها
مدى انعكاس الواقع الخارجي في تحليل الواقع الداخلي	بناء اللغة والأسلوب والتحليل	جمالية تكوين البنى النصية
تداخل الأدب بسائر الفنون المتباينة	المفاهيم الهامة والرؤى القرائية في العملية التشكيلية وكذا الممارسة النقدية للبنى النصية	إشكالية العملية الإبداعية(الكتابة)وفق المنظور الاستيطيقي
الأجناس الأدبية ومظاهر التداخل	الأجناس الأدبية والممارسة النقدية	الأجناس الأدبية في صياغتها الفنية

الرمزي فيها		
الرؤى و التصورات المكونة للمنجزات الذهنية	المفاهيم المتداخلة في الحقل النقدي والنقد الجمالي من مثل مفهوم الإيقاع، نظرية العروض الشعري...الخ.	الأسلوب والأسلوبية وغير ذلك من مواقع عاكسة للجمال في النص الأدبي

ذا نشير إلى أن نظرية الأدب تمثل<<مجموعة مطلقة من الكتابات حول كل ما سطعت عليه الشمس، ابتداء من أكثر المشاكل التقنية للفلسفة الأكاديمية ووصولا إلى الطرق المتغيرة التي تحدث وفكر بها الناس>>[2]؛فهي إذن غير مستقلة ولا منفصلة عن فروع المعرفة ونها تشتمل على حقائق متشعبة تمس العديد من الحقول المعرفية ،ذات حيوية وفاعلية لا ها إلا في غضون علاقاتها بتلك الحقول ،من مثل <<علم الإنسان (الأنتروبولوجي) ،الفن، التاريخ، الدراسات السينمائية، دراسات الجنس(من حيث التذكير والتأنيث في اللغة)، علم اللغة، الفلسفة، النظرية السياسية، علم التحليل النفسي، الدراسات العلمية، التاريخ الاجتماعي والفكري، وعلم الاجتماع، وترتبط الأعمال التي نحن بصددها ارتباطا وثيقا بالمناقشات في هذه المجالات>>[3].

فبالتواصل بين هذه الحقول تتبدى خصوصية "النظرية" ي تتداخل في سياقاتها الحقائق المعرفية، مشكلة بذلك كيانها الفكري ووجودها الفعال.

وفي سياق هذا التصور نقول:إن "النظرية" تتجاوز حدود الحقل الواحد؛ حيث تجتمع فيها شبكة من <<الخصوصيات الثقافية بأقدار متفاوتة حسب القوة والنشاط والإدماج في لمجتمع العلمي العالمي>>[4]؛فتطابقها يأخذ في الحسبان كل الحيثيات الضرورية لتأسيسها وفق أنظمة هامة ترسو في فكر نظامها الذي شرع لها هيكلا معرفيا ، مبنيا على طرق دلالية معينة ،يبرز على قدر كبير من الأهمية في مجال التعامل مع الحقائق المعرفية.

ب- مصطلح النظرية الأدبية:

من الجدير بالذكر أن النظرية لم تكن وليدة الصدفة ولا العدم ؛وإنما هي امتداد لما كان موجود في السابق، فلا نظرية جديدة من دون مقدمات أو نظريات سالفة يحدد لنا الاصطلاح مفهومها الذي يتم التواضع عليه من قبل مستخدميه ،كما يتم التوافق على إدراجه في التداول المعرفي الذي يخط حدوده المحورية التي تجعل منه أداة فاعلة للتجديد

،ويكون ذلك وفق آلية فكرية تعمل على إخراج النظرية للوجود، وبخاصة في ممارستها وظيفتها،وبهذا المعنى نجد مصطلح (نظرية الأدب) المركب من مصطلحي (النظرية/ الأدب) حديث في صياغة البناء؛كون (نظرية الأدب) ما هي إلا<<شكل هندسي حديث التكوين؛لأن التحديد في مفاهيم الأدب، وحتى الأدب كمفردة أو أنواع ومذاهب ونظريات لم يعرفها النقاد قبل القرن الثامن عشر، وتاريخ هذا الزمن ليس بعيدا عنا،بمعنى أنه قد يشكل بدء صياغة الحداثة في دخول المفهوم كالنظرية الأدبية أو نظرية الأدب أو في نظرية الأدب أو لسواهما من المفردات التي جاءت لتحمل مدلولها في تحديد دقيق لحجمها وتاريخها وحضارة إنسانية ومميزاته<<[5].

فما يمكن الوقوف عنده هنا هو مدى فاعلية نظرية الأدب بوصفها نظرية متصلة بالظواهر الأدبية، وذلك وفق مسارات مرجعية متداخلة تستهدف الوصول إلى غاية محددة ،مرشحة لعطاءات مختلفة،ولا سيما إذا تم التسليم بأن<<النظرية الأدبية غير موجودة حقا كفرع مستقل من فروع المعرفة<<[6]ومن هذا التوجه نتساءل: ما طبيعة العلاقة القائمة بين النظرية والأدب؟،وبين نظرية الأدب والأدب؟.

إنهما سؤالان محوريان لا يمكننا تجاهلهما كونهما يعيناننا في استكشاف صور جديدة تنطلق من النص لتصل إلى النص، وعلى ذلك تتأسس وظيفة العناصر المشكلة للمنجزات الذهنية من مثل: الدوال والمدلولات،السياقات النصية، التناول الجمالي(الأسلوب)، الجزئيات النصية ذات الخصائص الدلالية والفنية والوظيفية،العاكسة لمؤسسة نصية تجسد التكامل والتواصل بين النظرية والأدب ،وبين نظرية الأدب والأدب وهذا في ضوء التحولات المعرفية التي تلاحق كلا من الثقافة والمعرفة،ومدى انفتاحهما على فضاءات وتيارات فكرية تستوعب التطلعات المعرفية والممارسات الواعية داخل مجال الثقافة والأدب؛فهي <<شديدة الارتباط اسمة التي شهدتها مناهج التحليل وممارسات النقد الأدبي على السواء<<[7]؛بحيث تعمل تلك المناهج التحليلية والممارسات النقدية على الاشتغال بالظواهر الأدبية مفرزة للعديد من الخصائص الخطابية والقيم الجمالية ،فالمبدع بوصفه منتجا للمنجزات الذهنية يرى بأن ما أبدعه ناتج من قدرته التفكيرية و طاقته الإبداعية التي يمكن عدها أعلى مدارج المتعة الروحية (والجمالية) التي يمارسها عن طريق الاعتماد على

خصوصيات الفنون الأخرى الجامعة بين مناهج البناء التشكيلي والآليات الجمالية فقدر<<التداخل وانتقال الخبرة في مناهج البناء التشكيلي واسع،ولكن الأدوات الفنية ستظل متمايزة ؛إذ لكل فن أداته النوعية ذات السياقات والطاقات المحددة وذات إمكانات التطور الخاصة>>[8].

وما نريد إبرازه في خضم هذا النص أن المنجزات الذهنية لها خصوصية في أبنيتها ة، وكذا أنساقها الجمالية، وبطبيعة الحال، فإنها لا تستغني عن النظريات الأدبية المتداخلة والتي تجمع بين الجمال والتشكيل والإرسال والتلقي والجنس الأدبي...وما إلى ذلك، علاوة على استجابتها لمقتضيات العصر وتطوراته.

وإذا ما انطلقنا من هذا التوجه الفكري معتمدين على التصورات النقدية أو المنهجية محاولين إظهار المبدأ الحواري الماثل بين البنى النصية ومختلف المناهج نجد بأن النظرية الأدبية تذهب إلى أن الأدب لا يأخذ في هيكله وبنائه وفحواه صورة واحدة وإنما في محدداته الابستيمولوجية التي يظهر واقعها فيالصور الأربعة التالية:

أ – صورة الواقع الذاتي :وتتجلى فيهاقدرة المبدع الذاتية على العملية الإبداعية للتوجهات الفكرية ،وما يرسمه من معالم المستويات الثقافية مع إبراز مظاهر حضور تلك الذات المبدعة فيما أنجزته من منجزات ذهنية،دون تجاهل كيفيات ومناهج التحليل والقراءات النصية.

ب – صورة الواقع النصي:الذي يظهر في البنى النصية، كما تتكئ عليه المناهج المتباينة بوصفها آليات إجرائية تعين المهتم بالعملية التحليلية للنصوص على تواصله المباشر وغير المباشر بالمنجزات الذهنية وما لها من خصوصيات داخلية ،فضلا عن الاهتمام بميكانيزمات الحدث الإبداعي في حد ذاته والذي ينطوي على أنظمة متعددة منها ما يتصل بالنسيج العلاماتي من دوال ومدلولات وصور وأخيلة ...الخ.

ج –صورة الواقع الخارجي: به كل المناهج النقدية التي ترصد أشكال العلاقات المختلفة بين المنجزات الذهنية وما لها من اتصالات بالتوجهات الاجتماعية، والاستعمالات الإيديولوجية والعقائدية والأخلاقية والتاريخية...الخ.

د–صورة الواقع الاستقبالي: ويتصل هذا النمط من الواقع بالمستقبل للبنية النصية (القارئ) الذي يكون عنصرا مشاركا في العملية القرائية ،فتصبح هنا صورة الواقع الذاتي الخاصة بالمبدع

ة بهذا القارئ،كما تقتضي صورة الواقع النصي الغوص في أغوار النص والانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة بغية استنطاق ذاك المنجز الذهني ،علاوة على الاستفادة من صورة الواقع الخارجي المميز للقارئ الذي يوظف من خلاله مرجعياته الفكرية وشحناته المعرفية وتوظيفه للنظريات النقدية في فتق مغالق النصوص.

و مما يتراءى لنا أن البنية النصية تتجسد في تمظهرات متباينة (قصة، مسرحية، رواية،...الخ)، تتماهى دلالتها المحورية مع إطارها العام الناظم لنسيجها الصياغي،والحامل لتصورات فكرية ومرجعيات دلالية ذات السياق الإنبنائي تقتضي من المتفاعل معها أن يعمل على إخراج النص من سكونيته إلى فاعليته ،محاولا بذلك تحقيق إيجابية العملية الإبداعية ضمن دينامية إنتاجية تستلزم الاعتماد على تنشيط العملية القرائية الواعية غير المنفصلة عن الفاعلية الإبداعية ،وقد يظهر لنا هذا من خلال ضرورة اسكتشاف أنماط جديدة تخص البناء التشكيلي للمنجزات الذهنية بوصفها نسقا يسعى إلى مسايرة الحقل الدلالي للنص.

ومن هنانعتقد أن المنجز الذهني (النص) يكتسب مشروعية وجوده انطلاقا من النسق والنظام عن طريق تحقيق التآلف بين عناصره التكوينية التركيبية ،وقبل الغوص في هذه المناحي من الدراسة وحتى يستقيم عودها نجد أنفسنا مضطرين للحديث عن العملية الإبداعية الإنتاجية للنص الأدبي من أين وإلى أين؟

ثانيا – العملية الإبداعية الإنتاجية للنص الأدبي من أين وإلى أين؟:

مراء فيه أن الذات المنتجة المبدعة للبنى النصية في أثناء تشكيلها لبنياتها وفق ت ومشتملات فردانية تضع في حسباتها نمط الآلية الذهنية المؤسسة لهذا البناء الفكري بدءا من تفاعلاته مع الممكنات الذهنية وصولا إلى تجسيد خيوط دلالية تنسج معمارية التشكيل الهندسي الذي يقتضي فضاء قرائيا ينطوي على رؤية عميقة غائرة في باطنية الحدث التفكيري العاكس لشبكة معرفية ذات سياق تكاثفي تجعل من الإبداع يمثل <<الإنتاج الجديد الأصيل الذي يقدم قيمة مضافة للمجتمع (...) هذا النتاج يتجلى بأشكال عديدة ومتنوعة، وفقا لوظيفة النشاط الإبداعي وطبيعته ومستواه في الأصالة والقيمة>>[9].

ويبرز لنا من خلال هذا القول أن العملية الإبداعية ما هي إلا ابتكار واستحداث شطة المتباينة التي يكون من شأنها إضافة قيم نموذجية متنوعة بحسب تركيبتها اللغوية

والدلالية ،وطبيعتها التجسيدية والممارساتية،وكذامستواها المنظوماتي والحواري ؛بحيث يكون<< ـع ونصه جزء من المجتمع ينطلق منه ليعود إليه، ويحقق به ومن خلاله إبداعه بصفة عامة<<[10]، وهذا يقودنا إلى القول بأن المنجز للعملية الإبداعية (المبدع) ينتقي مادة موضوعه من المحيط الخارجي (الواقع) ،معتمدا في ذلك على حيثيات ذاك المحيط دون إغفال الرؤية الذاتية التي تم تكوينها وفق المسار الحياتي والمعرفي ،مستجيبا في عمله هذا لمستويات الحدث التشكيلي بدءا من الفعل الانتقائي لمعالم الموضوع النصي ، متجاوزا لما هو موجود ،وصولا إلى التشكيل التنويري للعناصر المكونة له، بحيث لا يمكن فصل عنصر عن الآخر كونها تتداخل في مكنوناتها ووظائفها التي تجعل من العملية الإبداعية <<تأمل ونقد وتجاوز واستباق إلى بناء عالم تصوري وجداني معرفي جديد مختلف ،فيه سمة الأصالة والتفرد بل والشذوذ أحيانا <<[11].

وفي ظل هذا المنحى يتبين لنا أن الإبداع يشتمل على نوع من الإنتاج العاكس لطابع جديد من الوجود،فهو يستند على شبكة من الميكانيزمات الجوهرية التي يقوم عليها الموضوع العام الذي يبتغيه المنجز له التركيز عليها وإعادة بنائها في ضوء ما تقتضيه من مؤشرات فاعلة تساعد الذات المبدعة على تقديم استجابات فكرية تنبع من إمكانات توظيفية تكون مصورة لجزئيات معرفية وانفعالات متضافرة فيما بينها تدل على وضع ذهني فرداني يجسد ما يعرف بالممارسة الإبداعية الذاتية التي تتكئ على <<الاعتماد على الخصوصية الذاتية لتقديم مضامين ومسالك جديدة غير منقولة لمواجهة تحديات إشكالية للتحديث ومواجهة العصر ،ومواكبة الصراعات ولطرح تساؤلات جديدة بما يصاحبها–أحيانا– من إجابات جزئية،وريادية<<[12].

وحسبنا أن نلاحظ أن دلالة العملية الإبداعية ترتكز على معلم أساسي في غاية الأهمية يتمثل في الأنا المبدعة المسهمة في تحصيل المعرفة بالتعبير عن الدلالة المنشودة المتمحورة حول تصور فكري يتم في ضوء نطاقهالتعرف على الخصوصية الخاصة بكل من الذات المبدعة وكذا خصوصية البناء الفني للبنية النصية فتتكون بينهما علاقة طبيعية انصهارية بين المبدع/ المنتج والعمل الإنتاجي / النص الأدبي.

وبناء على هذا التوجه نشير إلى أن العملية الإبداعية توحي<<بكل ما يتعلق بإنتاج العمل الفني ،من بواعث ومهيئات،وعملية خلق،وتوليد،وعلاقة بالنص ،وما إلى ذلك>>[13]،وفي هذا الصدد تبرز أهمية الحدث الإبداعي الإنتاجي الذي يقتضي من صاحبه الاتصاف <<بصفات عقلية وانفعالية لعل من أهمها : الميل إلى المخاطرة واقتحام لمجهول وتحمل تناقضات نفسه والثقة في نفسه وفي قدراته، وتقبله لذاته وتقديره لها بفاعلية توكيدية واتزان >>[14]،ومن ثمة يشترط فيه – المبدع- أن يعي نسق العلاقات المترتبة عن العملية في حد ذاتها ،ومن هنا يتبدى لنا أن هذا المنتج/ المبدع في بنائه للبنية النصية يتوجب عليه ما يلي:

- ✓ الرغبة في اقتحام غمار المواضيع المختلفة والولوج إلى عوالمها المجهولة.
- ✓ امتلاك الثقة في النفس وفي القدرة على القيام بالحدث الإبداعي دون خوف ولا تردد.
- ✓ الإحاطة بموضوع النص الإبداعي وملابساته.
- ✓ التفطن إلى جزئيات وحيثيات مضامين النص.
- ✓ امتلاك ناصية الإبداع و إمكانات الاحتواء المعرفي للمادة الإبداعية.
- ✓ الوعي بالآليات الفكرية من خلق وتوليد كونها تعطي للنص الأدبي قيمته الثقافية والجمالية، وذلك وفق نسق ثقافي يتميز بسياقاته النصية ومستوياته التعبيرية.

ونحن حين نذكر هذه الصفات التي لا بد من توفرها في شخص المشتغل على الحدث الإبداعي لا نغفل الإطار الذي ينظم الحدث ككل في ظل أنظمة وسياقات تؤثر فيه وتتأثر به على حد سواء،مقاربة بذلك مواطن الجمال في النص الأدبي الذي يمكن إخضاعه لرؤية نقدية ذات واقع ممارساتي منهجي فاعل ، يسهم مساهمة فعالة في تحليل وقراءة ما يتضمنه النص من معارف مختلفة ،مع تبيين للعمليات المعقدة التي أنجزها العقل.

وفي ظل هذا المنحى يكون قمين بنا الحديث عن فعل القراءة والمفاعلة للنص الأدبي الماثل بين الحدث الإنتاجي الذاتي والرافد الغربي :

ثالثا–شعرية الفعل القرائي للنص الأدبي في ظل العملية الإنتاجية الذاتية والرافد الغيري:

لا يمكن تصور نظرية دون أخرى ، كما لا يمكن تصور إبداع دون قراءة ،وهذه المعادلة تجعلنا نشير إلى أن العملية القرائية للنص الإبداعي تستند على<<مجموعة من

عمليات التحليل وتطبيقها على نص معين، وتقدم هذه القراءة نفسها كإنتاج مقابل للوصف أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي ،إنها قراءة لاشتغال النص ؛أي للعملية التي تؤسسه كنص من النصوص،أو هي قراءة لإنتاجيته ،وتتسم بكونها قراءة غير منتهية ما دامت تظل مفتوحة أبدا علة قراءات أخرى معتمدة على تقنيات تحليليةأخرى >>[15].

وهكذا يظهر لنا بأن العملية الاستقبالية /القرائية /الحوارية/ الانفعالية/ التفاعلية ...للبنية النصية عملية جد مركزة ؛فهي تتكئ على جملة من الآليات منها:

1) **حاسة البصر**: نشاط بصري يتم من خلاله تتبع الرموز الخطية والحروف المرصوصة، والكلماتالمتآلفة، والوحدات اللغوية المتجاورة...وما إلى ذلك.

2) **حاسة الإدراك الذهني**:ترتبط بعمليات الإدراك للمثيرات البصرية(حرف، كلمة، جملة، سياق...الخ)، ونقلها من إطارها المقروء إلى الإطار الذهني.

3) **حاسة الإدراك الذهني الاستجابي/ الانعكاسي**: والذي تظهر فيه العملية القرائية بوصفها ظاهرة مركبة من شبكة من المستويات الأول فالأول حتى تتم عملية الفهم للمقروء وفض تشابكاته الدلالية.

وفي هذا الإطار لا تكون هذه الآليات مجرد وسائل فحسب؛ وإنما هي جزء من الحدث القرائي في حد ذاته؛ إذ يعكس صورا فكرية في غاية الأهمية ؛كونها تتصل بالمقومات الذاتية والغيرية :المعرفية منها والثقافية، المشكلة للوحدة العملية الإبداعية المقربة للمعارف في إطار تفعيل حركة التواصل والتبادل والتفاعل في الثقافات .

ومما يظهر لنا أن هذا الإطار يتجسد عن طريق الواقع الاحتكاكي الماثل بين "الذات/ الأنا " و" ألهو / الغير "، وبخاصة إذا تم الإقرار بأن الفرد المبدع بطبعه كائن موجود متفاعل مع الآخر ؛ومعنى ذلك أنه يتميز بوعي ذاتي متميز في بنيته الفكرية التي يمد حيزها التواصلي مع الوعي بالآخر في ضوء إمكاناته اللغوية والثقافية والحضارية.

وعلى هذا الأساس نرى بأن الوجود الفعال للمبدع / المنتج لا يتأكد – في رأينا– إلا في غضون تفاعله وتحاوره مع الآخر / ألهو، الأمر الذي يدفعنا بوصفنا منتجين إلى إدراك

معالم الهوية الثقافية الذاتية ، مع ضرورة الاستفادة من الكيان الايجابي للثقافة الغيرية / الرافد الغربي.

م به أن الذات العربية في عمليتها الإبداعية لها مقوماتها الثقافية ،ومفاهيمها الخاصة إلا أن هذا لا يعني الانكماش على حيثيات الخصوصية الذاتية وإنما يتوجب الاعتماد على العلاقات التبادلية ، وذلك عبر تفعيل الحدث التواصلي بين الذات/ الغرب ،و الآخر / الرافد الغربي.

ويبقى هذا الحدث التواصلي مفتاحا من مفاتيح التعرف على العلاقات الفكرية والمكاشفات المعرفية التي يمكن لها تقديم منهج<<لتوسيع نظرة الإنسان في تناوله للأعمال الأدبية المعينة ،إنه طريقة للنظر إلى ما وراء الأطر الضيقة للحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات في الثقافات القومية العديدة ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنساني (...) ودراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر>>[16] .

فالانفتاح على الآخر والتعرف على ثقافته ومعارفه قصد توسيع نطاق التبادل المعرفي شريطة الحفاظ على البناء والتكوين الذاتي، يؤدي إلى تفعيل التحاور بين الطرفين " الذاتية / العرب" ، و" الغيرية / الغرب " ،وبخاصة إذا تم التسليم بأن الكائن البشري بطبعه قائم على مبدأ التجديد، وهذا الأخير مرتبط بمدى احتكاكه مع الأخر والابتعاد عن الانغلاق على الذات أو الانعزال المعرفي ؛كون العمل المشترك يُفَعّلُ النشاط الإنتاجي وما ينطوي عليه من آليات مادية وأدوات ذهنية، تنعكس في المعطيات الموقفية التي ينتجها المبدع ،تحتكم إلى علاقة الحوار الماثلة في الاتصال المعرفي / الثقافي الذي يقتضي التبادل في مجالات الفكر والإبداع ،الفاعلة والمتفاعلة ،المؤثرة والمتأثرة.

وفي ظل هذا المنحى نشير إلى أن قراءة النص الانتاجي بين المعرفة الذاتية والرافد الغربي لا تنفصل عن تنشيط المبدأ التفاعلي القائم بين الذات والآخر، فهو المعلم الأساسي إز إستراتيجية التقارب والاحتكاك بين المعارف الموجودة عند الطرفين، وبهذا التصور يظهر لنا بأن قراءة فكر الآخر والاطلاع على مستجداته والاستفادة منها يمكن أن يعطي نوعا من الإبداع المعتمد على مبادئ الانفتاح المتطلبة لحضور المفهومات

التحديدية،والمحمولات الدلالية الخاصة بالرؤية العقلانية ذات القابلية للتفاعل مع الرافد المعرفي الغيري / الغربي،وذلك رغبة في بناء رؤية معرفية مستقبلية وفق أسس معرفية جديدة ومتطورة؛ لأن تطلع الذات إلى فكر الأخر ،والتعرف على رصيده الثقافي والمعرفي والحضاري يُعد – في نظرنا– استجابة لمتطلبات الحركة التطورية ،وتوسيع مجالات الإبداع،وبناء الصرح العام للثقافة التي تستل <<غناها وأهميتها من قابليتها لتوسيع مجالات إبداعها وقدرتها على الانفتاح على خصائص الحضارات ،ومدى تفاعلها مع الثقافات>>[17].

ومن الطبيعي أن يكون الأخذ والعطاء للسياق الثقافي والمعرفي بين الذات والآخر قائما على ميكانيزمات محورية تجعل من المبدأ ألتحاوري بين الثقافة المعرفية الذاتية والثقافة المعرفية الغيرية وسيلة من وسائل التلاقح والاتصال المعرفي المسهم مساهمة فعالة في الربط بين قطبين هامين ،وذلك من منظور ثنائية التأثير والتأثر ، مع قابلية الاستيعاب والاستجابة لمتطلبات التطور اللغوي والفكري الذاتي والغيري.

وقد لا نجانب الصواب إذا ما قلنا بأن فاعلية قراءة النص الإبداعي في ظل ثنائية الأنا والآخر تتم عبر إستراتيجيةممارسة التفاعل الثقافي ، ومدى دينامية الحدث التبادلي للنظريات الفكرية والنقدية ،وذلك قصد تحديث المعارف ،وبلوغ تلمس الحقائق المتعددة ،والانعكاسات الدلالية المتباينة التي يتيحها حدث التلاقح والاتصال الذي تحكمه روابط التأثير والتأثر.

وفي ضوء هذا التوجه الفكري يتضح لنا بأن الفاعلية المتبادلة بين الذات والآخر يتم استنباطها من خلال ثنائية الأخذ والعطاء التي تعكس لنا الممارسة الثقافية عند كل منهما.

ومما يبدو لنا هنا أنه من الصعب أن ينشأ أي منجز ذهني ذاتي بمعزل عن مبدأ التحاور مع المنجزات الذهنية الغيرية ؛كون الانغلاق على الذات—في تصورنا– يقلص من التعدد المعرفي ،ويحد من استكشاف مستجدات المعارف، كما يحيل على الجمود الفكري.

ومما تجدر الإشارة إليه أن العملية الإبداعية الإنتاجية ذات راهن معرفي متصل بما تشهد المعرفة من تشابك وتشاكل بين الأجناس المعرفية المتنوعة والمتأثرة بالرافد الغربي ، مما يضفي لعيها لمسة إبداعية تظهر عملية الاحتكاك بالآخر ، ومن ثم محاولة الذات العربية تركيب النسق الثقافي العربي بكيفية ملفتة للانتباه؛إذ أصبح الذهن العربي يستلهم بعض رؤاه

من المؤثرات الغربية ،وهذا "أدونيس" يقول في كتابه(سياسة الشعر): <<إني من جيل نشأ في مناخ ثقافي كان الغرب الأوروبي يبدو فيه بالنسبة إلى العرب كأنه الأب>>[16].

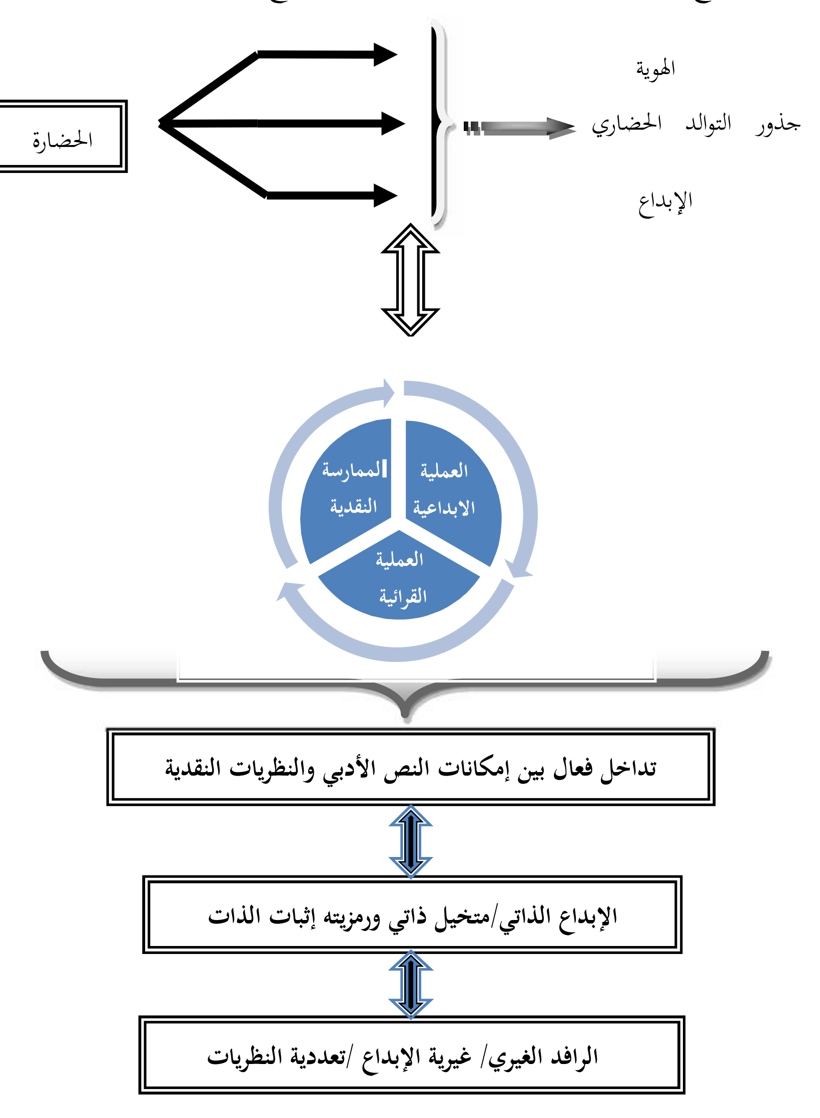
والحالة هذه تجعلنا نقول: إن مد جسور التواصل بين الذات والرافد الغربي تجعل من الأولى– الذات–منفتحة على شبكة من الأنساق والدلالات المتنوعة التي تثري بها مسوغاتها الثقافية والمعرفية،وذلك وفق معالم نسقية ثقافية متوارثة ، تحتك في الوقت ذاته بالرافد الغيري الذي يحمل سياقا ثقافيا خاصا ، ومن ثم تكون العلاقة بينهما علاقة اتصال واحتكاك وتبادل، يمكن أن تتأسس في ضوئها العملية الإبداعية، وهذا من خلال التأثر الإدراكي بإنتاج الآخر ،الأمر الذي – في رأينا– أحدث تطورا بيّنًا في الواقع المعرفي العربي.

وفي ضوء هذا التصور نذهب إلى أن إبداع وقراءة المنجز الذهني العربي يقتضي من المشتغل عليه الوعي بعوالم الممكنات النصية الماثلة بين الحدث الإبداعي والقرائي الذاتي/ العربي والرافد الغيري / الغربي،وذلك بوصفها أبنية ثقافية ذات إشارات اتصالية بين عوالم ذاتية وعوالم غربية ،تأخذ معناها من تفعيل الأنظمة المعرفية والسياقات الثقافية للبنى النصية،ولاسيما إذا سلمنا بأن العملية الإبداعية– الإبداع/ الإنتاج– ما هي إلا<<بوابة كبرى للشراكة الحضارية (...) ومع أن كلمة الشراكة ذات ظلال سلبية في تراث خطابنا القومي العربي فإنها تشير إلى حقيقة التفاعل الايجابي بين الثقافات المعاصرة من ناحية،والتوالد التاريخي بين الأنساق الحضارية من ناحية أخرى،فهناكحقيقة راسخة في الضمير الإنساني تعزز التأملات التاريخية للإنجازات والتبادل النشط للأدوار وهي أن الحضارات الكبرى لا تموت في مكان حتى تبعث بشكل مغاير في مكان وزمان آخرين>>[19] .

ومن هذا المنطلق يتأسس الحدث الإبداعي /الإنتاجي مقاربا التداول والدخول الفعال معترك الشراكة الحضارية فصد إنتاج المعارف المتشابكة والاستفادة من ثقافاتها المغايرة ، شريطة الحفاظ على الروح الإبداعية العربية وعدم تركها تنغمس في متاهات غربية، أو ذوبانها في كينونة الآخر بكل تمفصلاتها،فمسألة الأخذ والعطاء/ التأثير والتأثر بين " الذاتية/لأنا" و " الغيرية/ ألهو " تتعلق بوظيفة تأسيسية بنموذج/ مشروع إبداعي يشتمل على ثقافات عديدة ينتجها كل من "الأنا / الذات العربية " و"الآخر/ الرافد الغربي " فـ<<"الأنا" ليست وحدة إلا ظاهريا،وإنهاعمقيا تمزق وانشقاق، "الآخر" نفسه "مقيم" (سلبيا أو إيجابيا) في قراءة "الأنا"

، لهذا لا فصل دون وصل: لا "أنا" دون "الآخر"، الهوية، الحية، البصرة(...) لا تأتي الهوية من " الداخل " وحده، ولا من "الخارج" وحده، إنها في هذا التفاعل المتحرك أبدا <<[20].

وبناء على هذا السياق يمكن التنبه إلى أن العملية الإبداعية /الإنتاجية تشتمل في أغلب الأحيان على جواهر مدلولية ،ترتكز على مركزية الوجود الذاتي المنفعل مع الوجود الغيري ،وذلك في سياق إنتاجي يكفل دينامية الدائرة الحضارية المتمحورة حول الأقطاب الثلاثة :الإبداع ، الثقافة، الهوية، ولعل الترسيمة التالية توضح ذلك:



فتلك المحاور الثلاثة (الهوية، الثقافة، الإبداع) تشكل بتضافرها مع بعضا البعض مركبا دائيا عمليا وفاعلا، إنها – في تصورنا– تجسد حقلا أداتيا يتمحور حول المركز(الحضارة)، وذلك وفق علاقات متبادلة ومتداخلة عبر نظام يتيح وجود المركب الحضاري ككل،كما يحقق بناء الكيان الوجودي للذوات ، هذا الوجود الذي يخضع لقانونالتفاعل والتداخل.

الهوامش

1. يوسف شفيق يوسف البقاعي: نظرية الأدب ، منشورات جامعة السابع من إبريل ،الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى، ط1، 1425م، ص:10.
2. ج.كوللر: ما النظرية الأدبية؟، ترجمة هدى الكيلاني، اتحاد كتاب العرب بدمشق للنشر والتوزيع، دمشق ، سورية ، سلسلة الترجمة، ع 03، 2009م،ص:10.
3. المرجع نفسه، ص: 10.
4. سيد البحراوي:في نظرية الأدب،محتوى الشكل، مساهمة عربية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د ط)، 2008م، ص: 06.
5. يوسف شفيق يوسف البقاعي: نظرية الأدب ،ص:19.
6. ديفيد كارتر: النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمة دار التكوين للنشر والتوزيع ،دمشق سورية،ط 1، 2010م ، ص: 07.
7. حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف،مطبعة أنفو –برانت ،القادسية ،الليدو، فاس، المغرب، ط 02، ص: 03.
8. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط 03، 1983م، ص: 82.
9. صلاح فضل: الإبداع شراكة حضارية،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، جمهورية مصر العربية،2008م، (دط)، ص:05.
10. سيد البحراوي: في نظرية الآداب محتوى الشكل: مساهمة عربية، ص:93.
11. محمد عبد المنعم خفاجي: عبقرية الإبداع الأدبي، أسبابه وظواهره، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر بالإسكندرية، القاهرة، ط1 ، 2002م، ص:09.

12. أنور عبد الملك :الإبداع والمشروع الحضاري ،مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، جمهورية مصر العربية، في عددها الخاص (بالحداثة في اللغة والأدب)، العدد الثالث،إبريل /مايو/ يونيه 1984م، ص:115.
13. مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، جمهورية مصر العربية، (د ط)، 2007م، ص: 13.
14. محمد إبراهيم عيد: الهوية والقلق والإبداع، دار القاهرة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، جمهورية مصر العربية، ط1، 2002م، ص:261.
15. محمد حمود:تدريس الأدب، إستراتيجية القراءة والإقراء ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، (د ط) ، 1993م، ص:18.
16. عبد الحكيم حسان: الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي، مجلة فصول الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1983 م، مج 03، ع03، ص:16.
17. ثريا إقبال: جمة والثقافة ضمن كتاب الترجمة وتفاعل الثقافات، حلقة بحثية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2004م، ص: 288.
18. أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت، لبنان، ط 1، 1985م، ص:63، 64.
19. صلاح فضل: الإبداع شراكة حضارية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، جمهورية مصر العربية، (د ط)، 2008م، ص:06، 07.
20. أدونيس: الثابت والمتحول،بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،دار الساقي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 08، 2002م، ص: 27.

ظاهرة التحول من السردي إلى الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة

د/كمال بولعسل
جامعة جيجل

مقدمة:

يبدو –بديهيا– من خلال عنوان هذا المقال أننا سنعالج قضية الصراع أو الجدل القائم بين الأجناس الأدبية (الرواية و الشعر هنا). لكن أهداف هذه الدراسة تجانب هذا المسلك النقدي لسببين: أولهما أننا نعتقد أن الصراع أو الجدل بين الأجناس الأدبية مجرد وهم نقدي خلقه الصراع النقدي نفسه القائم بين المدارس و التوجهات النقدية. في حين ان جناس و الأنواع الأدبية تعيش تفاعلات و تقابلات ايجابية، تستمد مبرراتها من القوانين الطبيعية للظاهرة الأدبية المرتبطة بالأبعاد الإنسانية، الجمالية، النسقية، السياقية و الثقافية:"أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[1]. بدل قوانين مزعومة خلقها النقد، كقانون الهيمنة، التعالي أو الاحتواء، الدونية، الرجعية، البدائية و غيرها من القوانين التي تلبس تعسفا أثناء وضع خرائط و جداول الأجناس والأنواع. في حين أن المبدأ المحايد في ذلك هو إسنادها كما يقول جيرار جينيت إلى " المسألة الدائمة لطبيعة و سلامة معاييرنا، الصريحة و الضمنية للأدبية"[2].

أما السبب الثاني: فهو تجنب الجهود الكثيرة التي بدلت و مازالت تبدل في موضوع الجدل القائم بين الرواية كجنس نثري و الشعر الذي يقف مخالفا للنثر بسبب اختلافاته الأسلوبية و الجمالية.

هدفنا في هذه الدراسة سيقتصر على نطاقين للبحث؛ تحديد الآليات الأسلوبية و النصية للتحول من السردي إلى الشعري، مع التركيز على تقديم المبررات الجمالية و الشعرية الحاصلة بين حوارية نصين (النص الشعري و النص الروائي) دون أن يغرق أحدهما –بشكل كامل– في ماء الآخر. و تبعا لذلك كان لابد أن نقدم مجموعة من الظواهر الأسلوبية الناتئة في الرواية الجزائرية بفعل تحولها من السردي إلى الشعري. حيث ستتولى هذه الدراسة استقصاء ا و تحليلها من خلال بعض الأعمال الروائية التي تتميز بهذه الظاهرة الموسومة في عنوان المقال.

1- الاختلافات الأسلوبية بين السردي و الشعري:

في البداية لابد من التنبيه إلى أن الاختلاف الحاصل بين السردي le narratif و الشعري le poétique. لا يرتد بالأساس إلى الاختلاف الحاصل في الأجناس الأدبية. بل يرتد إلى المادة الأدبية (اللغوية) التي تدخل في تكوين كل واحد منهما على حدة، و ما يرتبط ه المادة الأدبية من اختيارات أسلوبية، و وضعيات تأليفية. و على هذا الأساس يجب التمييز بين السردي و الرواية، على اعتبار أن الأول يشكل المادة الأساسية الداخلة في تشكيل الرواية منذ أن ظهرت كفن نثري في العصور الكلاسيكية و البورجوازية الأوروبية. كما أن السردي لا يعتبر حكرا على الرواية وحدها أو الفنون السردية الأخرى كالقصة، الملحمة أو المسرح. لأنه داخل في تكوين أغلب الفنون اللغوية و حتى الفنون غير اللغوية، حيث نجده في الشعر (التراجيديا، الكوميديا و الملحمة فنون شعرية بالعودة إلى أصول نشأتها، قاعدتها النصية الأساسية هي السرد). كما نجده في الفنون التشكيلية، السينما، و حتى الإشهار.

في حين أن الاختلافات بين الرواية و الشعر ترد إلى سنن و قوانين الخطاب العامة التي تحكم كل جنس أدبي، وتضعه في مقابل أجناس أخرى. وعلى هذا الأساس فإننا مطالبون تحديد قواعد اللعبة الأسلوبية التي تصنع الاختلاف بين الشعري و السردي، الذي من شأنها أن تفتح مغاليق الكثير من الأسئلة الجمالية حول ماهية النصوص و الأجناس من قبيل:

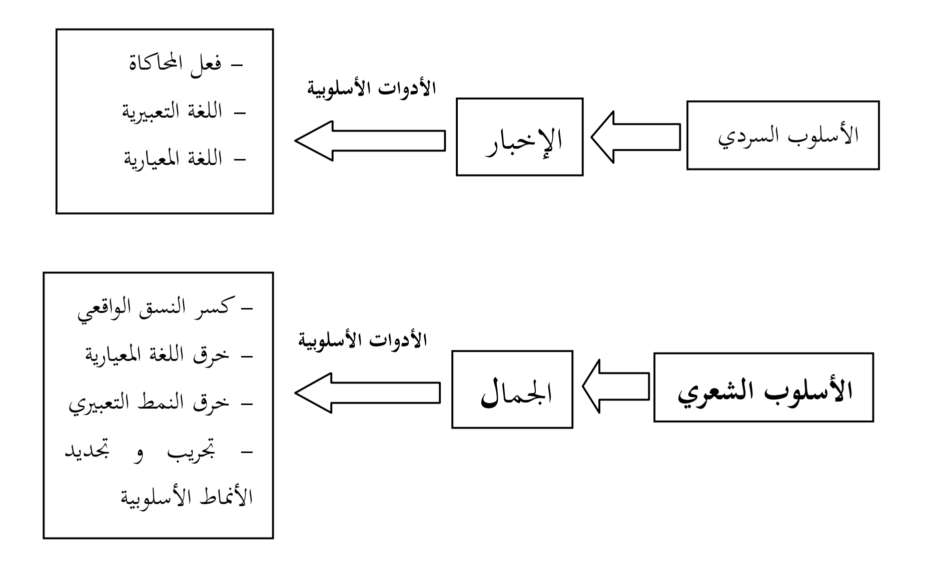
لماذا تميل الرواية منذ إرهاصات تشكلها الجيني الأول و حتى اليوم، إلى التشكل السردي دون الإيغال في الأنساق الشعرية؟ و لماذا تميل اليوم أكثر فأكثر، مع كثير من الروائيين إلى مغازلة الشعر و استيراد أساليبه و طاقاته الجمالية و الأسلوبية؟

إن قيمة الاختلاف الجوهري بين السردي و الشعري ترتد إلى ماهية النصوص التي تقع في ضيافتها. حيث تميل النصوص ذات الطابع السردي إلى الإخبار، و الواقعية و نقل التاريخ، و يتم ذلك من خلال تفعيل " السرد الذي يتمتع بشفافية تجعلنا نعتقد أن القصة تقع تحت أنظارنا"[3]. و ذلك بحشد مجموعة من الحالات و الآليات النصية المرتبطة بالسرد، كالمحاكاة، التماسك اللغوي و تفعيل طاقة اللغة التعبيرية و المعيارية إلى الدرجة القصوى.

في حين تميل النصوص ذات الطابع الشعري إلى زعزعة نسق الإخبار، و ذلك بالتقليل من نسق المحاكاة و نسف اللغة المعيارية و تجديد الطاقات التعبيرية للغة لتعمل على"معارضة رؤيتنا للعالم بفعل قتامتها اللغوية و التخيلية، و ذلك بإحباط شفراتها و خرق المواضعات الأساسية للعلاقات الاجتماعية"[4] و كل ذلك من أجل تحقيق الشرط الأساسي للشعر و هو الجمال.

من خلال هذا التحليل يبدو جليا أن هناك تناسبا عكسيا من طبيعة جدلية بين الشعري و السردي، يضع كل مكون أدبي على الطرف النقيض من الآخر، حيث إن الشعري حقق ماهيته و يتوغل بها إلى مسافات جمالية جديدة بالنفور من مقومات السردي. فالشعري الذي يمكن"تعريفه بأنه نظام من الانزياحات"[5] يحاول قدر الإمكان اختراق المألوف، و ذلك بحثا عن الجمال المتأتي من الوضعيات السيكولوجية و الجمالية للمتلقي الذي يبحث دائما عن الدهشة و الغرائبية و المسافات الجمالية الحاصلة بفعل الخرق و التجاوز.

في حين أن السردي ينبري عادة لوظيفة أساسية هي الإخبار التي لا تتحقق إلا بلغة شفافة و معيارية، قادرة على رسم صورة الخبر و ملابساته في الحياة الاجتماعية و الواقعية.و يمكن ترجمة هذه الاختلافات على صعيد وظائف و أساليب كل نمط في الخطاطة الآتية:



من خلال هذه الخطاطة يتضح أن التقابل القائم بين النمط السردي في التعبير و نظيره الشعري، يكمن في حجم و طبيعة المواد الداخلة في تركيب كل طرف. حيث يميل الشعر إلى إدراج " مواد لغوية " إضافية و مفارقة النمط السردي، الذي يكتفي بدوره بالدرجة الأولى من الأداء اللغوي .حيث لا يكاد يغادر اللغة التعبيرية المعيارية. و هو ما حدا " بأغلب نظريات الشعرية المعروفة حتى اليوم، إلى الاعتداد بهذا الطابع الكمي كميزة ناجعة للتمييز بين الشعري من غيره".[6]

بين القصيدة الجاهلية و أخبار العرب و أيامهم و قصص أنسابهم كان هناك دائما فارق أسلوبي و أدوات لغوية، بلاغية و أسلوبية مضافة لشعراء الجاهلية، رغم اتسامها بالواقعية، المادية و الاقتراب من الوقوع في المحاكاة. بين القصيدة العباسية و مرويات كتاب الأغاني، البيان و التبيين، قصص الإسراء و المعراج،السير و المغازي، المقامات، و أدب الرحلات، ألف و ليلة، كان هناك أيضا تفوق في القيم و الكمية الأسلوبية لصالح الشعر العباسي على حساب المسرودات العباسية.

اليوم أيضا أصبح الشرخ الأسلوبي واضحا، خاصة مع تبلور فن الرواية التي أصبحت تمثل الابن الشرعي بامتياز للسردي و حاملة أعظم انتصاراته في مقابل الشعري. و ربما ما زاد من عمق هذا الشرخ هو نمو فن الرواية في مذاهب و مدارس أدبية تنبع من جوهر السردي الذي ينبري للإخبار ن الواقعي و المادي في الحياة و المجتمع و ذلك " بإنتاج رؤية استقصائية و دقيقة للعالم"[7]، كالمدرسة الكلاسيكية و الواقعية التي سادت قبل أو خلال " القرن التاسع عشر و هي الفترة التي تأسست فيها مرجعية الرواية"[8] و باعتبارها كذلك وريثا لفن إخباري عتيق يتكئ على النسق السردي هو النمط الملحمي، حيث يذهب لوكاتش في تحديده لماهية الرواية إلى اعتبارها "ملحمة عالم بدون آلهة"[9].

و لكن رغم كل هذه التمييزات بدأت تتصاعد ظاهرة فريدة في الرواية العربية عامة و الرواية الجزائرية خاصة. حيث بدأ ينهدم هذا الشرخ بين الشعري و السردي، بين الرواية و الشعر، لينتج لنا نصوصا روائية غارقة في الإضافات الأسلوبية تي لطالما استأثر بها الشعر لنفسه. لكن قبل الخوض في ذلك، سنواصل تحليل الفروقات الأسلوبية بين السردي و

الشعري من خلال التوغل أكثر في أسلوبية كل منهما. و ذلك بالنزول إلى مستويات دنيا من الأداء اللغوي:

هنا عند منحدرات التلال، أمام الغروب

و فوهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظل،

نفعل ما يفعل السجناء،

و ما يفعل العاطلون عن العمل:

نربي الأمل[10]

ما الفرق بين هذا النص الشعري لمحمود درويش و المقطع الموالي المجتزأ من رواية "**كتاب الأمير**" لواسيني الأعرج

" من بعيد، تبدو مدينة معسكر ببناياتها الجيرية غير المنتظمة كومة من الحجارة ذات ألوان بيضاء ترابية حائلة، تتراص ثم تنفتح مخلفة بين الكومة و الكومة فضاءات و هوات من الخضرة أو التربة الحمراء. تنام على حافة السلسلة الجبلية التي تحيط شمالا بسهل أغريس الذي يمتد على مرمى البصر..."[11]

الاختلاف الظاهري بين النصين يكمن في إحجام النص الشعري عن أداء الدلالة (الإخبار أو التعبير). بن أن النص الوصفي المجتزأ من نص سردي هو الرواية، يؤدي وظيفة نقل خبر صورة المكان بوفاء يكاد يقترب من المشهد السينمائي. لكن في العمق، الاختلاف الأصلي بينهما يكمن في صيرورة الدلالة من النص اللغوي إلى المتلقي.

حيث يعود سبب غموض الدلالة و تشتتها، إلى مجموعة من الظواهر الشعرية الموصوفة من طرف النقاد، كالانزياح، و كسر أفق التوقع أو المفارقة، التي تقوم بتعويض الاختلال الدلالي. بخلق مسافة جمالية في نفسية المتلقي.

و يتأتى كل هذا بسبب اللعبة اللغوية التي يمارسها النسق الشعري على النسق اللغوي المعياري. حيث يقوم بنسف المنظومات اللغوية النحوية، و التعابير و الجمل المعيارية المتكلسة في نفسية الفرد اللغوي، بفعل التكرار و التداول و التواصل اللغوي الذي تكرسه الآلة الاتفاقية الاجتماعية. التي تسهر على توازن و تماسك ماهيات الأشياء و الأنساق في الحياة البشرية.

فاللغة تتراكم و تتكدس بداخلنا وفق مجموعة من المنظومات و القوانين القبلية الجاهزة و المتصلبة بطول الاستعمال، و هي التي تسمح لنا بالقدرة على التواصل و تقاسم الفهم. كما تسمح أيضا بتنشيط و دعم مرونة التواصل إلى الدرجة القصوى و ذلك بمنح القدرة على التنبؤ بنهاية الجمل و الخطابات حتى قبل أن ينهيها الباث أو المرسل.

ما يحصل في الشعر (المعاصر) خاصة، هو هدمه لقدرة التنبؤ اللغوي وفق المنظومات المعيارية للتواصل. و هو ما يخلق خيبة حادة على صعيد الفهم تترتب عليها صدمة جمالية.

في عبارة محمود درويش، استدراج للغة المعيارية في البداية ثم تفخيخ لملكة التنبؤ عند المتلقي الذي يجد نفسه في المقطع الموالي سجين الدلالة وصدمة الإخفاق بالتنبؤ بنهاية جمله المعيارية المركوزة في جهازه اللغوي المألف، والتي دأب على استعمالها في حالة الاستقبال أو الإرسال في الحياة اليومية أو في اللغة المعرفية التواصلية.

"وفوهة الوقت"

كان يعتقد أن الجملة الموالية ستأتي لتحديد المكان بدقة. لوقوع الخبر "عند منحدرات التلال"، وفق قانون خطابي معياري في نفسية المتلقي وهو ضرورة تحديد جغرافية الأمكنة وتأطيرها تحضيرا لسرد أخبارها . لكن الشاعر يقوم بعملية استبدال أسلوبي عنيف يزعزع كل منظومات التنبؤ القديمة.

بالإضافة إلى ظاهرة الانزياح والمفارقة وكسر أفق التوقع عند المتلقي، يستدرج الشعري أساليب كثيرة كالتناص، والتعويم الأسطوري والرمزي وعطف ما لا يعطف...الخ، لكن يمكن القول إجمالا أن أغلب هذه الأساليب تصب في جوهر الظاهرة الشعرية لأجل تحقيق غاية مثلى في الشعري و هي استهداف الجمال ونفي التعبير والإخبار.

لكن لا ينبغي اعتبار هذه المسالك الأسلوبية التي توغل فيها الشعري هي الوحيدة المسؤولة عن الاختلاف بينه وبين السردي وإنما يرتد الأمر إلى هذا الأخير وطبيعته النسقية والجمالية التي تفارق الطبيعة النسقية والجمالية للشعري. حيث قد يخيل لقارئ السطور السابقة أن السردي يقع في درجة الصفر من الضحالة الجمالية على خلاف الشعري، لكن الأمر يجانب ذلك.

وهو ما يدعونا إلى التساؤل عن مواطن الجمال في النصوص السردية ؟! في الرواية والقصة و المسرح والملاحم، في أدب الرحلة وحتى التاريخ.

يكمن الاختلاف أيضا بين النصوص السردية والنصوص الشعرية في درجة كثافة الأداء الأسلوبي، وطبيعة الاقتصاد اللغوي وتمديد السلاسل اللغوية وامتداد النص أبعد بكثير من أداء النصوص الشعرية، حيث يقع اليوم شبه إجماع على تعريف الرواية "من الناحية الشكلية بأنها تخيل سردي يتميز بطول مفرط"[12]. والسبب في ذلك يعود إلى أن جوهر النص السردي الذي يقوم على أساس جمالي هو شعرية الإخبار التي تستهدف ملأ فراغات وعي المتلقي والانتشار في مساحات ذاكرته المعرفية الشاغرة؛ حيث يبدو – بديهيا- من خلال تجارب البشرية المستمرة ومعرفتنا القديمة جدا بالإنسان. أن هذه الذاكرة فاغرة فيها كأفراخ الطيور. جوعها رهيب لا ينقطع. ولهذا كانت النصوص السردية حالة نصية إنسانية، كأنها كانت تتحرك دائما لسد هذا الجوع القديم. ومنه يمكن تبرير حجم الإنفاق اللغوي في النصوص السردية. فجمالية الإخبار تقوم على الحافز الذي يستشعره المتلقي ويدفعه إلى ملء ه لأشياء العالم وموجوداته وحالته النفسية، العاطفية، التاريخية والاجتماعية الغائبة عن وعيه. ولما كان حجم الموجودات ضخما ووعي الإنسان ضحلا أمام وعي العالم، كانت النصوص السردية ولا زالت تطارد هذا الوعي لعلاج حالات الفراغ في وعي الإنسان. وعليه تميل هذه النصوص بالضرورة إلى التمدد والسرعة في الأداء والتخلص قدر الإمكان من الأعباء الأسلوبية واللغوية التي تعيق تدفق الخبر والوعي من العلم إلى وعي القارئ (أو المستمع)

أما النص الشعري، فإنَّ له هما جماليا آخر، يتجاوز مبدأ الإخبار أو شحن وعي الإنسان بوعي العالم. الشعر صدمة جمالية تحاول أن تختصر وعي العالم في لحظة تمرد لغوي، تشق المألوف وتعارضه وتقسو على الواقع وتدمر منظوماته بدل ترجمتها أو نقلها كما هو حاصل بالنسبة للنص السردي، فاللغة الشعرية حسب رأي أحد أكبر المنظرين لها "تقوم بتدمير البنية التقابلية التي يقوم عليها النظام الدلالي للغة."[13] وعليه فإنها لا تحتاج كما هو اصل بالنسبة للسردي إلى كميات لغوية هائلة لانجاز الفعل الشعري، لأنها لا تكترث لنقل الواقع ومطاردته, بل تحتاج إلى اللعب اللغوي القائم على اقتصاد لغوي مدروس، بحيث يمكن أن يتحقق الشعري (الجمال) في القصيدة في سطر (بيت) شعري واحد، بتفعيل آلية أسلوبية

واعتماد "التكثيف باعتباره الميزة الأبرز لتحقيق الشعرية"[14]. في حين قد تحتاج الرواية إلى فصل كامل لإكمال الخبر الذي يعد جوهر انجاز الشعرية (الجمال) في الرواية. لكن يجب الانتباه في بعض الأحيان .لأنً هذا التقابل الأسلوبي بين السردي والشعري قد يكون مضللا لما يتجاوز الأمر النصوص السردية القائمة على شعرية الإخبار و"الحكي التاريخي الذي يستمد حوافزه من مطابقته المفترضة للواقعي"[15]، كما هو حاصل بالنسبة للنصوص السردية القديمة كالملاحم، أدب الرحلة، ألف ليلة وليلة، المسرح، الرواية الكلاسيكية والواقعية وحتى الرومانسية.

فقد ظهرت منذ إرهاصات الكتابة الروائية الجديدة في الغرب نصوص سردية بدأت تتجاوز نمط التضخم في اقتصاد الأداء اللغوي والأسلوبي للنصوص السردية، بحيث أصبحت تمارس اقتصادها اللغوي حتى في أبسط الجمل السردية أو الوصفية. مع الاحتفاظ بالطابع التعويمي اللغوي وانتشار مدى النصوص السردية أبعد بكثير من الشعر. وهو ما يمكن فحصه بسهولة في بعض الروايات الجزائرية المعاصرة، التي أصبحت تشتغل اشتغالا لغويا وأسلوبيا يكاد يقترب من أسلوب الشعر. وهو ما سنفحصه من خلال الظواهر الأسلوبية الطارئة في هذه الرواية التي اقتربت مسافات أسلوبية واسعة جعلتها تقف على أعتاب الشعري.

2/ مظاهر التحول من السردي إلى الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة:

قبل أن نستعرض أهم المظاهر الأسلوبية التي تسهم في التحول من السردي إلى الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة، يجب أن نستعرض إشكالية جوهرية يخلقها الطابع الجدلي بين الشعري والسردي.

هل معنى ما يفترضه هذا العنوان أن النصوص السردية التي ترتكز على شعرية الإخبار ،وما يرتبط بها من قيم التشويق والدهشة والغرائبية، ستفقد هذه القيم الجمالية في مقابل القيم الجمالية المرتبطة بالشعر؟ هل علاقة الحلول بينهما تفضي إلى قيم الائتلاف أم التنازل؟

يمكن القول من خلال فحص بعض النماذج الروائية التي تتجلى فيها ظاهرة استدعاء الشعري؛ كروايات أحلام مستغانمي، واسيني الأعرج، فضيلة الفروق، ياسمينة صالح ....إلخ، أن هناك تفاعل إيجابي بين السردي وبعض الأساليب الشعرية المستجلبة من الخطاب الشعري دون أن يحدث هناك صدام حتمي، قاتل بينهما.

يحدث هذا بسبب الطابع الهيولي المرن للنص السردي (خاصة الرواية)، وقدرته على "معالجة كل أنواع المواضيع"[16]وإدراج وتجميع مختلف الخطابات ذات الطابع الفني الجمالي أو لطابع المعرفي، دون أن يحدث إتلاف أو فساد لمنظوماتها الجمالية والدلالية الطبيعية، حيث وظفت الرواية ولا زالت توظف في هيكلها البنيوي مدارات أسلوبية و تناصية هجينة تتفرق في التاريخ، والاجتماع، في الديني والأسطوري، في العامي والمبتذل؛ "فالرواية هي التنوع الاجتماعي للغات"[17]، تتكلم كل الأصوات وتستجلب ما تشاء من النصوص المتراكمة بفعل كلام وكتابات البشر.

لكن ألا يؤثر هذا في النسق السردي الذي يعبر كالنهر لنهاية الخبر أو الحكاية التي انبرت لها القصة أو الرواية، التي يعتبرها علم السرديات Narratologie " ككائن حي واحد و غير متقطع، مثل كل جهاز عضوي آخر"[18].

يمتلك النص السردي حسب امتداداته اللغوية و النصية، و بنيته الأسلوبية المترامية الأطراف، قدرة فائقة على الضيافة و استقبال أساليب و نصوص و خطابات خارجة على هويته الأسلوبية الأصلية، بمعنى أنه قادر على استيعاب ما يخرج عن نطاق السردي. و لا يؤدي الوظيفة الإخبارية، و إنما يؤدي وظائف جمالية أخرى تعزز شعرية وظيفة الإخبار، و يبدو هذا الازدواج الوظائفي جليا في تعريف هيغل للرواية التي يقدمها باعتبارها "جهدا لتجميع مثالية الشعر و نثر الواقع الاجتماعي"[19]. ولعل هذا ما حدا أيضا بتماتشكوفسكي إلى وضع تصنيفه الأسلوبي المشهور لحوافز الرواية إلى حوافز لغوية حرة Motifs libres وحوافز مشتركة Motifs associés، حيث لاحظ " أن بعض هذه الحوافز تكون أساسية بحيث إذا سقطت من الحكي تختل القصة، بينما البعض الآخر منها لا يكون ضروريا بالنسبة للمتن الحكائي. فحتى لو سقط أحدها فإن القصة تبقى محتفظة بانسجامها، و تسمى الحوافز الأولى((حوافز مشتركة))، أما الثانية فيسميها ((حوافز حرة))"[20]

رغم أنّ هذا التبرير البنيوي يبدو مقنعا لتفسير قدرة الرواية والنصوص السردية عامة على استضافة أنماط وأساليب غير سردية. إلاّ أنّ الحالة الأسلوبية التي نتحدث عنها في هذا المقال تتجاوز ذلك إلى التركيز على معالجة ظاهرة طافحة في الرواية الجزائرية المعاصرة التي "استضافت الشعري واستثمرت تقنياته وخاصياته فأكسبتها أبعادا شعرية وجمالية ووسمتها

بسمات المغايرة ومظاهر الاختلاف عن سائر الأشكال الروائية الأخرى"[21] وبذلك فقد ، حالة شعرية جديدة ارتادت بها أفاقا جمالية سحبتها من الطابع التسجيلي والإخباري وأخرجتها من نطاق السرديات الكبرى وأجناسها المعروفة، وجعلت منها نظاما شعريا واعيا، متيقظا ومتحفزا، جسم نصي سابح في التاريخ والواقع، منفتحة مساماته تمتص عنف اللحظة التاريخية وتمزقها. وذلك بفتح القنوات الشعرية المتاحة للشعري، فيتحول السردي إلى نقيض ماهيته ووظائفه المعتادة؛ يتحول إلى حالة تحفيز للوعي، وذلك باختراق ضحالة السرد الإخباري الذي يعبر عادة من حيث يعبر الخبر والتاريخ في الواقع المادي، والعبور إلى فضاءات التخييل الجموح والمتعالي التي تعيد تفتيت القواقع الصلبة للواقع وتقاليد الوعي والإدراك الموروثة وزعزعة الإدراك المطمئن للعالم، فتصبح بذلك أقرب "للشعر الذي يقدم للغة الأدبية شكلا مقاوما في علاقاته مع الواقع الاجتماعي والتاريخ"[22].

أ/ من اللغة السردية إلى اللغة الشعرية:

لا يقتصر الأداء الشعري لبعض الروايات الجزائرية المعاصرة على توظيف اللغة الشعرية، على غرار روايات أحلام مستغانمي، وإنما يستهدف أساليب شعرية أخرى هي من مستلزمات الشعر عادة كالاحتفاء بالأشياء و تذويتها وجعلها تتراقص على إيقاع وجودي جديد يخالف منطقها الأصلي تقترب بها من الخطاب الشعري الذي "يحدث تغييرا جوهريا في علاقتنا مع الأشياء ورؤيتنا للعالم"[23]

كما تعتمد الرواية الجزائرية المعاصرة على إعادة تشكيل النحو الاجتماعي والعبث بقوانينه وأنساقه وذلك بالتعالي الفني والجمالي؛ حيث يتم انجازه خطابيا من خلال توظيف أنساق فنية داخل الرواية كالرسم والموسيقى والمسرح والرقص. تجسدها شخصيات روائية متميزة فنيا أو ثقافيا.

كل هذه الآليات الفنية والجمالية تستهدف كسر النسق الكلاسيكي للحكي، وإعطاء طاقة شعرية أكبر للرواية، تجعلها تتحرر وتنعتق من قيود وتقاليد الكتابة المكرسة، لمجابهة التباسات الواقع والحقيقة وغموض التاريخ. وكأن الرواية الجزائرية اهتدت إلى البعد التدميري الذي طبع الأعمال الروائية لفرانز كافكا الذي يقول عنه موريس بلانشو

Maurice Blanchot "بأنه ربما أراد تدمير روايته (فنيا) لأنه كان يعتقد أنها ستزيد من فداحة سوء فهم العالم"[24].

لكن كيف تشتغل هذه الحالات الشعرية داخل الرواية، وتقدر على خلق الائتلاف بين السردي والشعري، وتحولهما إلى حالة جمالية؟

في البداية لا بد أن ننطلق في هذا التحليل من العتبة الأولى لتفعيل الشعري داخل النص الروائي، والمتمثل في الأداء الشعري للغة الروائية، حيث تقترب في كثير من الأحيان من لغة الشعر نفسه، ما يجعلنا نعتقد ونحن نقرأ مقاطع بعض الروايات أننا نقرأ قصائد شعرية:

" هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر، يضرم الرغبة في ليلها... ويرحل. تمتطي جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق. وخيول الشوق الوحشية تأخذها إليه..."[25]

يغرق هذا المقطع الروائي في النسق الأسلوبي الذي اعتدناه في الشعر العربي المعاصر (يقترب كثيرا من القول الشعري لنزار قباني وبدرجة أقل من شعر محمود درويش). حيث تبرز مجموعة من الظواهر الشعرية كالانزياح، وعمليات الإسناد المفارقة وعطف ما لا يعطف... إلخ. وهو ما يشكل ظاهرة غالبة خاصة على روايتي أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد وفوضى الحواس التي أخذنا منها هذا المقطع، والتي"خضعت لضرب من الخرق تمثل أساسا في تغيير الترتيب المألوف لعناصر الجملة وتشويشه"[26].

وفي مقابل ذلك، يتسبب هذا التشويش الشعري في ذهاب النسق السردي لهذا المقطع وتعطل وظيفة الأخبار المنوطة به، بحيث لا نكاد نمسك بشيء عن أخبار المكان والزمان والشخصيات أو الوضع السيكولوجي والاجتماعي والتاريخي للعالم الروائي **لفوضى الحواس**"التي بلغت فيها اللغة حدا كبيرا من التكثيف والإيحاء والغموض"[27] فهل سقطت الرواية عن صهوة الإخبار ووقعت فيما يقع فيه الشعر من تسرب للدلالة وانتشارها على غير هدى"فتتحول بذلك إلى مجرد خطاب بلاغي"[28] كما يقول ميخائيل باختين؟

الرواية لا تعامل الشعري كما يعامله الشعر. في أغلب الروايات الجزائرية من هذا النوع، يُضخ النسق الشعري وأساليبه الآتية من الممارسة الشعرية لتفتيت النسق السردي الخطي، وأنماطه التعبيرية الكلاسيكية، التي لا تحتمل مطاردة حالات الوعي المتعالية على

الواقع المادي كحالة الحب الدرامية بين المرأة والرجل، التي تحولها كيمياء الظروف الوجودية والتاريخية إلى طفرات نفسية عاقة لنسل تاريخ الحب والعاطفة الممتدة بين الرجل والمرأة؛ فتأتي طاقة الشعري لمطاردة طيفها الهارب بعيدا عن الذاكرة التاريخية ومضامين النصوص والمرويات القديمة التي انبلجت على مر التاريخ لسرد قصص الحب. فتتحول بموجبها الرواية " إلى حركة دائبة لتجلي و انبجاس كل ما يمضي ويختفي"[29] بفعل حركة التاريخ الطبيعية.

و بعد الفراغ من مطاردة هذه الحالات الواعية المتجددة بالبداهة في حياة البشر، يعود النص الروائي لأداء وظائفه السردية المعتادة:

" كادت تسأله: لماذا لبس ابتسامته معطفا للصمت، اليوم بالذات، بعد شهرين من القطيعة" [30].

يبرز هنا في هذا المقطع مفصلين سرديين أساسيين في الرواية هما الحوار و السرد. و يتوسطهما مقطع شعري. و هو ما يؤكد ما نذهب إليه، عن طريقة اشتغال الشعري في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث لا تستسلم هذه الأخيرة تماما للشعري، و إنما يتم إقحامه لأداء بعض الوظائف الجمالية و الدلالية التي يستهدفها الشعر عادة كتكثيف الدلالة و تعويمها، إثارة الغموض و الصدمة الجمالية، خلق الفراغات النصية و المسافات الجمالية التي تستدرج القارئ و تورطه في لعبة المعنى، ثم تتراجع بعد ئ لتفسح المجال للنسق السردي، يكمل مجرى الرواية.

لكن من أين تستمد الرواية المبررات النسقية و الخطابية لممارسة هذا التعالي اللغوي، الذي يبلغ في بعض الأحيان مستوى النسق الشعري. الذي اتفق النقاد على اعتبار لغته مخالفة في جوهرها و وظائفها للغة المعيارية الإخبارية؟

ب/ من المسرود إلى احتفالية الفنون:

من المبررات و الحوافز النصية التي تقدمها الرواية الجزائرية المعاصرة ذات الطابع الشعري لكتابة السردي بلغة شعرية متعالية على اللغة المعيارية المستخدمة في كتابة النصوص السردية عادة، هي نمذجة شخصيات روائية تتعدد أصواتها الإيديولوجية و الثقافية. و شحنها بالكفاءات الفنية اللازمة للارتقاء إلى الشعري. كاستخدام شخصية الشاعر، الفنان التشكيلي، المسرحي، راقصة الباليه، المثقف، الأستاذ الجامعي...الخ.

و يمكن من خلال الجدول الآتي أن نتحقق من درجة تواتر هذه النماذج من الشخصيات في الرواية الجزائرية المعاصرة:

الروائي	عنوان الرواية	نماذج الشخصيات
واسيني الأعرج	*سيدة المقام	– راقصة الباليه، أستاذ، تاريخ الفن، مدربة رقص...
	*شرفات بحر الشمال	– نحات – عازفة كمان – مديعة حصة شعرية
	*كرماتوريوم: سوناتا الأشباح القدس	–فنانة تشكيلية – عازفة بيانو – عالم آثار...
أحلام مستغانمي	* ذاكرة الجسد	فنان تشكيلي، روائية، شاعر
	* فوضى الحواس	فنان تشكيلي، روائية، شاعر..

ما يبرر هذا الاستخدام المتواتر للنماذج الثقافية و الفنية الراقية هو بحث الرواية الجزائرية المعاصرة عن أنساق تعبيرية جديدة تتجاوز الأنماط الكلاسيكية. تمتح من شعرية أرقى و أقوى من اللغة الإخبارية التي تتقاذفها كل الألسن حتى على الصعيد اليومي المبتذل. تحاول أن تتجاوز اللغة المكرورة المنصاعة للنماذج التعبيرية اللاوعية التي ترزح تحت سلطة الاجتماعي و منظومات القهر السياسي، الديني و الأيديولوجي، فالروايات بتوظيفها لهذه الشخصيات الصدامية الثائرة على الواقع أصبحت تتكلم لغة جديدة، تأبى التكرار و الاستسلام لعنف اللحظة التاريخية، تحاول أن تتكلم لغة روائية منزاحة تجاري حجم المأساة، " تجعل من الرواية و كل ما تقوم به معركة ضد قوى الزمن"[31]:

" و أنت !! ما أصعبك في هذا الفراغ المقلق...الفنان؟ المتوحد و الوحيد. المضاد لكل طقوس المدينة. الجامعة هي مكانك للتنفس بدأت تنكسر داخل ذاتها !! عندما أغادرك أيها المسكين – قال هذا قبل أن تأخدها إغفاءة الموت

و قبل أن تستمع إلى كلماتها الأخيرة – ستبقى وحيدا .ببوهيميتك وحبك للفن. ستدفن داخل جسدك. إني أعرفك. ألمس جرحك. القادمون الجدد. حراس النوايا يلوحون من بعيد بالحرف الوهاج الذي صار حرفا صدئا"[32].

في هذا المقطع المأخوذ من رواية "سيدة المقام" لواسني الأعرج تبرز ازدواجية الحيل الفنية التي يستخدمها الكاتب لشحن رواياته بطاقات تعبيرية متميزية، تمكنه من استجلاء الواقع و التاريخ و الإنصات إلى نبضه الوجودي. حيث يتأتى ذلك من خلال توظيف شخصيات مشحونة ثقافيا محفزة لغويا و شعريا و فنيا، لبلوغ مستويات أنطولوجية متجاوزة للواقع متعالية عليه، تمكنها من النظر إليه نظرة شمولية عميقة. في مقابل ذلك تقدم هذه الشخصيات النموذجية، تبريرات خطابية للغة الشعرية الراقية التي توظف لمسايرة تيار الوعي الوجودي و التاريخي الذي تنضح به الرواية الجزائرية المعاصرة. كما يتجلى في روايات أحلام مستغانمي التي تذوب فيها الشخصيات الاجتماعية العادية. التي تتحرك في عا لم البشر الواقعي، تأكل الطعام و تمشي في الأسواق و تندس في غبراء الناس، و تحل محلها شخصيات ثقافية نخبوية، كالرسام و الروائي، الشاعر، رجل السياسة، العسكري المدجج بالأوسمة و النياشين. حيث تغدو روايتها خطابات لأدب تراسلي بين الفنانين و الفئات المثقفة، تتبادل الآراء و الرؤى حول الواقع و الوجود و التاريخ و الفن. كأن الرواية الجزائرية المعاصرة تذكرت أصلها القديم فأصبحت ملحمة تعج بالآلهة؛ آلهة الفن و الجمال:

"... ثم وجهتَ كلامك إلي:

متى تشفى أنت من هذه المدينة؟

كان يمكن أن أقول لك لو كنا على انفراد " يوم أشفى منك !

و لكن زياد أجاب ربما نيابة عني:

نحن لانشفى من ذاكرتنا يا آنستي.. و لهذا نحن نرسم.. و لهذا نحن نكتب..

و لهذا يموت بعضنا أيضا.. رائع زياد.. كان مدهشا و شاعرا في كل شيء.

كان يقول شعرا دون جهد و يغري دون جهد"[33]

ج/ الخروج على النحو الاجتماعي:

من القيم الشعرية التي تطفح بها الرواية الجزائرية المعاصرة، مجاراتها لأهم آلية أسلوبية يوظفها الشعر المعاصر، و هي لعبة الانزياح التي يمارسها على القيم النحوية المعيارية في شتى مركَّبات النص الشعري، على مستوى اللغة و البنية التركيبية و الإيقاعية و حتى على البنية التصورية.

و إذا كان الشعر يقوم بعمليات اختيار مفارقة على مستوى السلاسل الكلامية المعيارية من أجل خلق انزياحات تؤدي إلى كسر أفق التوقع لدى متلقي الشعر. فإن هذا النوع من الروايات المخصوص بهذه الدراسة، يقوم بعمليات هدم و إعادة تركيب مفارق للبنى و الأنساق الاجتماعية بضرب سلسلة الأسباب و القوانين الكلاسيكية، المألوفة في تفسير و تحديد ماهيتها ، المسؤولة عن أقلمتنا الاجتماعية و تماسكنا الوجودي. حيث يغدو " التأليف الروائي تمازجا مفارقا لمجموعة من العناصر الهجينة و المتقطعة المدعوة لتتضافر في وحدة عضوية في حالة توتر دائم"[34].

تمارس الخطابات، الحوارات و التعليقات المبثوثة في الأنساق اللغوية (الشعرية) للروايات الجزائرية عملية هدم عنيفة للمنظومات الجاهزة للإدراك الاجتماعي المستسلم للقيم التلقي الموروثة و المفاهيم المستجلبة من مركزيات فهم و تفسير العا لم، كالمركزية الدينية أو التقاليد أو التاريخ أو المرجعيات الأيديولوجية. و التي تحجب عنا حركة التأويل و الإدراك الحر لجوهر الأشياء و ماهيتها المتحركة دائما بسبب تحرك الحياة البشرية ذاتها. و توالد قيمها الوجودية و الأنطولوجية باستمرار.

ويتحقق ذلك نصيا داخل نصوص هذه الروايات مرة أخرى، بفضل الحوافز السردية المستخدمة في الروايات الجزائرية ذات الطابع الشعري. و يأتي على رأسها توظيف اللغة الشعرية التي تكسر الأنماط اللغوية الكلاسيكية في التعبير السردي، القادرة على اختراق الواقع و استبطانه دون الاستسلام له كما تفعل حركات المحاكاة و النقل الواقعي.

كما يتأتى ذلك من خلال اختبار نماذج عالمة للشخصيات. تُشحن بملكات النقد و الوعي، و التحليل الأنطولوجي. بالإضافة إلى أوضاعها الاجتماعية المتحررة و الثائرة. و التي تسمح لها بالانفلات من الرضوخ الاجتماعي و الاطمئنان لأنساقه القائمة السالبة. مع وضع

هذه الشخصيات في حالة تعارض و مفارقة لواقعها الاجتماعي المباشر الذي تعيش فيه. و قد دفع هذا التموضع الوجودي الصدامي لشخصيات الروايات من هذا النوع جورج لوكاتش إلى القول بأن "سيكولوجية البطل هي من طبيعة شيطانية"[35].

و هو ما يترجمه الرفض العدواني الشرس تقريبا لكل شخصيات الروايات الجزائرية التي يتم تعويمها بحالة خرق النحو الاجتماعي للثقافة الاجتماعية السائدة، المطمئنة للتقاليد الموروثة، تقول بطلة رواية تاء الخجل لفضيلة الفاروق في فصل " دعاء الكارثة":

" الزمن هو جرح العرب، إنهم يرتاحون إلى الماضي و قسنطينة لا تتحدث إلا بلغة الماضي،

أعبر شارع "عبان رمضان" و الماضي يتناثر من حولي مع نداء صلاة الظهر:

الله أكبر...

[...]

الناس هنا لا يخافون ما تقوله المآذن، حتى حين قالت:

اللهم زنّ بناتهم"

قالوا: "آمين"

و حتى حين قالت:

"اللهم يتم أولادهم"

قلو:"آمين"

و حتى حين قالت:

"اللهم رمّل نسائهم"

قالو:"آمين"

كانوا قد أصيبوا بحمى جبهة الإنقاذ، فغنوا جميعا بعيون مغمضة دعاء الكارثة..."[36].

من الناحية الإجرائية لا يمكن تحديد القيم الشعرية المرتبطة بخرق النحو الاجتماعي في العوالم الروائية، بالاستعانة بالإجراءات الأسلوبية المعتمدة في تحليل ظواهر الانزياح في الشعر، بمعنى تحليل الأنساق اللغوية و تحديد مواضع الخروقات فيها بإجراء تقابلات بين اللغة الشعرية

و اللغة المعيارية. و إنما يكون ذلك بالابتعاد عن النسق اللغوي و الاشتغال على المستوى التلفظي و التداولي لهذه الأنساق، و ذلك باستجماع الخطابات التي تفيض من الأنساق اللغوية، السردية للرواية و معالقتها مع الأنظمة المعيارية الجاهزة للأنساق الأيديولوجية و التاريخية للواقع.

د/ من المسرود إلى احتفالية الأشياء:

من المسالك الشعرية التي تخترق النسق السردي و تعارضه في الرواية الجزائرية المعاصرة، يمكن أن نحصي أيضا تجنب النهر السردي للعالم الروائي المحايث بالضرورة للعالم الواقعي، المرور من حيث تعبر الوقائع التاريخية المادية و القصص الاجتماعية الواقعية. حيث تجانب أغلب هذه الروايات الرسم الكلاسيكي الواقعي للعالم و نماذجه السردية المترسبة من حركة تقدم التاريخ. و هو ما يجعل من هم التأريخ يتراجع إلى المشهد الخلفي لصورة الخطاب الروائي. و تحل محله ظواهر تلفظية جديدة تستثمر في " لعبة الاستبدال الشاسعة داخل نظام له وجود قبلي هو اللغة"[37].

و تقوم هذه اللعبة اللغوية و الشعرية بإعادة تنظيم العالم و أشيائه وفق نسق جديد من الارتباطات المفارقة للارتباطات المنطقية و السببية. قوامها إعادة تسمية الأشياء بمسميات جديدة، و شحنها بماهيات مفارقة لماهيتها الأصلية. و ذلك من خلال إحلالها داخل نظام خطابي جديد داخل اللغة. يتخلى عن مهامه التأريخية و يتحول إلى " تعبير لا زمني للإنسان"[38]. يتولى رسم التاريخ التراجيدي و العاطفي لشخصيات الرواية، الذي ينبلج داخل خراب الواقع، كصورة البرق في سماء قاتمة:

> **"أيتها البلاد التي نكست كل رايات الفرح و لبست حدادها و انتعلت أحذيتها القديمة التي أذلت فرحتها، لا تكثري الدق، لم أعد هنا. فقد خرجت باكرا هذا الصباح و لم أنس أبدا أن أغلق ورائي كل النوافذ و الأبراج و أسد القلب للمرة الأخيرة و أقسمت أن لا ألتفت ورائي و قلت في خاطري ليكن، للحب ثمن و علي أن أدفعه مثلما فعل ميمون و هو يأخذ سيارته في ذلك الصباح لتلبية نداء غامض في داخله اسمه الموسيقى"**[39].

إن هذا البعد الاحتفالي بالأشياء في الرواية، يجعلها تقترب من الأمزجة الأسلوبية للشعر الذي يحاول عادة رسم تاريخ جديد للأشياء و الكلمات التي " تنسى تاريخ إدراكها المتناقض لموضوعها"[40] . وتنشأ منشأ جديدا، ولادة متجددة وفق التاريخ السيكولوجي الخاص للمبدع و تصوراته الوجودية و تموضعه داخل سديم معاني العالم المتدفقة من الأشياء و الموجودات؛ باعتبار أن الأدب عموما و الشعر خصوصا هو " حركة نفي تقوم بفصل الأشياء عن ماهياتها و تدميرها من أجل التعرف عليها"[41]

و قد أطلق ميشيل بيتور، تبعا لهذا المسلك الأسلوبي للرواية مصطلح " الشعر الروائي"[42].حيث يقول " إن الشعر الخيالي، أو إذا شئنا الرواية كشعر عرف كيف يستفيد من أمثولة الرواية ليكون شعرا جديرا بأن يوضح ذاته و أن يعرف عن نفسه و واقعه، و يمكنه إلى ذلك أن يحتوي على تفسيره الخاص"[43].

و تعتمد الرواية الشعرية أو الشعر الروائي كما يسميه بيتور على حركة توازنات بين الواقعي و النصي بين الأشياء و الكلمات و ذلك بتشكيل خطاب لغوي يحافظ دائما على نواة صلبة تسمح بالعودة إلى الواقعي و اليومي و التعرف على أشيائه و قوانينه العادية، المألوفة لدى الناس.

ثم ما يلبث هذا الخطاب أن يعود ليخلق قوانينه الخاصة. و خرق أنساق إدراك الأشياء لدى المتلقي. و هذه الحركة من التوازنات بين الشعري و المعياري لا تأتي هكذا اعتباطا و إنما تستند كما يقول باختين " بشكل عام إلى الوعي اللغوي المعاصر للمؤسلب، و اللغة المعاصرة توفر إضاءة معينة للغة المؤسلبة: تبرز لحظات و تبقي في الظل لحظات أخرى"[44] . و علة ذلك أن الرواية الشعرية تخشى أن تقع فيما يقع فيه الشاعر أو القصيدة (خاصة القصيدة المعاصرة) و هو الوقوع في الغموض و التجريد و تشظي المعنى الذي يُذهب الفهم أو يؤدي إلى التغريب عن الواقع، فتفقد الرواية علة وجودها الأصلية باعتبارها " الشيء الذي بواسطته تتمكن الحقيقة من أن تعي ذاتها لتنتقد نفسها بنفسها فتتبدل"[45].

و تتحقق هذه التوازنات بين الاحتفاء الشعري بالأشياء و تركها تندمج في نسقها السردي الطبيعي، بعد التعويم المفرط للعب الغوي الشعري، سواء داخل المقاطع ذات الطابع الشعري أو بترك فسحات أو فراغات للممارسة السردية التي تقترب من الاشتغال الكلاسيكي

و الجمل الخبرية المعيارية. " فالمسألة اللغوية في السردانية، تحتاج إلى براعة المزج، كالعصير الممزوج من جملة من الفواكه مزجا مدروسا يراعي فيه رقة الذوق"[46] .كما يتجلى في المقطع الموالي الذي يمتزج فيه الشعري و السردي و ينصهران و يتعايشان ليشكلا لغة روائية جديدة:

" عندما قدّمت (مريم البطلة) العرض الأول من باليه البربرية كنت السماء قد دخلت دفعة واحدة إلى قلبي. و انحنت الأغصان الصغيرة تقبل الأتربة الجافة و شقوق الأرض و الألوان الصفراء و حنين الأشياء المبهمة التي تتثائب بحياء في داخلنا"[47].

خاتمة:

علاوة على هذه الأسباب و المظاهر الأسلوبية و الخطابية التي بررنا بها نزوع الرواية الجزائرية المعاصرة إلى تقمص اللغة الشعرية. يمكن أن نضيف عاملا جوهريا أخيرا، لا يتسع مجال هذا المقال لاستعراضه و تحليله، و هو فعل التجريب الفني الممارس من طرف الروائيين الجزائريين على نماذج تعبيرية مختلفة، يأتي على رأسها نموذج الكتابة الشعرية، حيث يتم استعمال الذاكرة الشعرية العربية و تعويمها بالكتابة الروائية و التي يمكن استجلاء آثارها من خلال حركة التناص الدؤوبة داخل النصوص الروائية و التي تصل في بعض الأحيان إلى التصريح العلني بالمصادر الشعرية.

الهوامش:

1. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص،تر:عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية، العراق،ص 05
2. نفسه، ص 09
3. Yves Reuter. Introduction à l’analyse du roman. Armond coli. Paris. 2009. p123
4. Paul Aron et autres, le dictionnaire du littéraire. PUF. Paris.2010 p 680
5. Jean Cohen. Théorie de la poéticité. Ed. José Corti.1995.P278
6. Ibid. P14
7. Yves Reuter. Introduction à l’analyse du roman. Op.cit. p11

8. Ibid. P11
9. George Lukács, la théorie du roman. Gallimard.2009.p84
10. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكاتب و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 177
11. واسيني الأعرج. كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) منشورات الفضاء الحر. الجزائر.ط1.2004.ص65
12. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p680.
13. Jean COHEN, la théorie de la poéticité. Op. cit. p125.
14. Ibid. p278.
15. Ibid. p200.
16. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p680
17. ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. تر: محمد برادة. رؤية النشر والتوزيع القاهرة. ط1. 2009. ص64.
18. تزفيطان طودوروف. الشعرية. تر: شكري المخبوت. رجاء بن سلامة.دار توبقال للنشر . المغرب. ط2. 1990 ص26
19. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p682.
20. حميد لحمداني. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء.ط1. 1991.ص22.
21. زهرة كمون. الشعري في روايات أحلام مستغانمي. صامد للنشر والتوزيع. تونس. ط1. 2007. ص09.
22. Paul Aron et autres, dictionnaire du littéraire. Op. cit. p582.
23. Jean COHEN, la théorie de la poéticité. Op. cit. p149.
24. Maurice Blanchot. De Kafka à Kafka. Gallimard. 1981. P 62.
25. أحلام مستغانمي. فوضى الحواس.
26. زهرة كمون. الشعري في روايات أحلام مستغانمي. ص80.
27. نفسه . ص111.
28. ميخائيل باختين. الخطاب الروائي. ص74.
29. Maurice Blanchot. De Kafka à Kafka. Op.cit. P43.
30. فوض الحواس .

31. Georg Lukács. La théorie du roman. Op.cit. P 121
32. واسني الأعرج، سيدة المقام، ص ص 35 36
33. أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. دار الآداب، بيروت. 2011 .ص 200
34. Georg Lukács. La théorie du roman. Op .cit.p79
35. Ibid. P84
36. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للطباعة و النشر، لبنان 2003،ص ص 51.552
37. Gérard Genette. Figure I .Seuil.1966.p262
38. Roland Barthes. Le degré zéro de l'écriture. Seuil. 1972. p65
39. واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ص82
40. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية. تر: يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة. دمشق. 1988. ص322
41. Maurice Blanchot. De Kafka à Kafka. Op.cit. P44.
42. ميشيل بيتور. بحوث في الرواية الجديدة.(سلسلة زدني علما). تر. فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط3. 1986.ص37
43. نفسه، ص 38
44. ميخائيل باختين الكلمة في الرواية. ص 39
45. مشيل بيتور. بحوث في الرواية الجديدة، ص 39
46. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. عالم المعرفة الكويت. 1998.ص113.
47. واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 53

تأويل الخطاب المسرحي في ضوء نظرية النحو الوظيفي الخطابي

أ/ عبد الصمد لميش
جامعة مسيلة

تمهيد:

لا غرو أن الخطاب قد صار –في العقود الأخيرة الماضية– محط اهتمام اللسانيات أكثر من أي وقت مضى، فلقد توجهت إليه بنظرياتها المختلفة، منظرة ومحللة، حتى لقد باتت النظريات اللسانية تعيد صياغة نفسها لكي تظفر بالانتماء إليه، وهذا ما حدث بالفعل مع نظرية "النحو الوظيفي"، _التي هي نظرية مؤسسة تداوليا، يعود تأسيسها إلى أواخر السنوات السبعين من القرن الماضي على يد مجموعة من الباحثين يرأسهم اللساني الهولندي[1]"(سيمون ديك "Simon Dik")– والتي عرفت تناميا نظريا في السنوات الأخيرة الماضية، أفضى بها إلى الإعلان عن نموذج خطابي جديد، عرف باسم "**النحو الوظيفي الخطابي**"، (Functional Discourse Grammar)، المنسوب إلى الباحثين ("هنخفلد"، و"ماكنزي"، (2008))،[2] وهو نموذج قدم ليكون قمينا بمقاربة كافة أنماط الخطاب بمختلف أحجامه وأقسامه، ابتداء بالمفردة وانتهاء بالنص، مع تحديد دقيق لموضوع الدرس؛ تحديدٌ ينافح عن الطبيعة التواصلية للخطاب، ووحدته الدنيا التي هي "الفعل الخطابي". هذا، إلى جانب مفاهيم أخرى تحيط بأنماط الخطاب ومستوياته وطبقاته، مع تفسير لكيفية تحقق الخطاب في ظل مبدأ الانعكاس البنيوي القاضي بتبعية الخصائص الصرفية–التركيبية والصوتية في البنية السطحية، للخصائص التداولية الدلالية في البنية التحتية.

فاختيار النحو الوظيفي الخطابي التداولي لمقاربة الخطاب، تعززه المفاهيم الجديدة التي بها في السنوات الأخيرة، ابتداء من سنة 1997 إلى يومنا هذا، سواء ما تعلق بإعادة ضبط موضوع الدرس، أو ما تم تسطيره في السنوات القليلة الماضية من مفاهيم تخص النموذج الحواري للنحو الوظيفي، الذي زود بمقلوبه، ليغطي دورة التخاطب في عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله، بالإضافة إلى مَوْقَعَة السياق كمكون داخل النموذج.

1. نظرية النحو الوظيفي:

تنتمي نظرية "النحو الوظيفي"، إلى تيار لساني يضم مجموعة من النظريات تتخذ **"الوظيفة"** كمفهوم ومكون قاعدي في جهازها الواصف. والسياق المناسب لفهم النظرية، هو ربطها بالخط العام الذي يبدأ من ظهور المدرسة اللسانية المسماة بـ"**حلقة براغ**" التي انبثقت عن لسانيات "**دوسوسير**" خلال العقدين الثاني والثالث من القرن الماضي، وينتهي بميلاد النحو الوظيفي مع اللساني "**سيمون ديك**"، بوضع أول نموذج للنظرية سنة 1978، في كتابه "النحو الوظيفي".

ليس القصد مما سبق، التأريخ للنظريات اللسانية التي ظهرت خلال هذه الفترة، وإنما تبيان الخط العام الذي تسير في اتجاهه قصد تمييزها[3].

فمن الناحية المنهجية، وبالنظر، في الوقت نفسه بعين المقارنة، إلى ما يعاصر هذا الاتجاه من مدارس غير وظيفية، يُميز عامة في الدرس اللساني الحديث والمعاصر بين ثلاث تيارات، تعد بمثابة العناوين البارزة التي يمكن أن تحال إليها أغلب النظريات اللسانية، وهي: (التيار البنيوي، والتيار التحليلي، والتيار التواصلي–التداولي)، ويمكن وسم بدايات هذه التيارات بالثورات في مجال البحث اللساني؛ حيث شهد القرن العشرون ثلاث ثورات كبرى:[4]

- ثورة بنيوية بقيادة (دوسيسير). (Ferdinand de Saussure)
- وثورة توليدية تحويلية تحت لواء تشومسكي. (Naom Chomsky) .
- وثورة تبليغية "تواصلية" بزعامة هايمس. (Dill Hymes).

ونظرية النحو الوظيفي تنتمي إلى التيار الثالث، وهو التيار الذي يعزى فيه إلى "هايمس" عالم الأجناس الأميركي، فضل المناداة بالقدرة التبليغية أو التواصلية (Compétence de communication) موضوعا للدرس اللغوي، بدلا من "القدرة اللغوية" لتشومسكي.[5] فالنظرية هي من النظريات التي تعتمد أداتيّة اللغة كمنطلق منهجي أساسي، وتسعى في وصف القدرة التواصلية كموضوع للدرس، فيُتوقَّع أن يُصاغ الجهاز الواصف كاستجابةً لشرط الانسجام على أساس إضافة مكون تداولي يشكل مع

المكون الدلالي دخلاً للمكونين الصرفي– التركيبي والصوتي، حيث يتخذ المكون التداولي وضعًا قاعديًّا بالنسبة للمكونات الأخرى، يمدها ثلاثتها بما يحتاج إليه اشتغالها من معلومات.

هذا، خلافا للنظريات اللسانية ذات التوجه الصوري، التي تستبعد أداتيّة اللغة وتحصر القدرة –التي هي موضوع الدرس– في القدرة اللغوية الصّرف، حيث يُتوقَّع أن يُصاغ النموذج فيها اقتصاراً على ثلاثة مكونات هي المكـون التركيبي–الصرفي والمكون الدلالي والمكون الصوتي. على أساس أنّ المكونين الثاني والثالث " **تأويليان** " لا تأثير لهما في المكون الصرفي – التركيبي ذي الاستقلال التام. وحين يُضاف في هذه النظريات "**مكون تداولي**"، فإنّه يأخذ الوضع الذي يأخذه المكونان **الدّلالي والصوتي** ويقوم بنفس الدور التأويلي بالنظر إلى البنية **الصرفية–التركيبية**.[6]

أما نماذج نظرية النحو الوظيفي، فهي متعددة، حيث أعيدت صياغتها بإنماء مكوناتها وتعديلها حتى تحقق هدفها، لذلك فقد عرفت منذ نشأتها صياغات مختلفة هي[7]:

- النموذج النواة أو نموذج ما قبل النموذج المعيار (ديك 1978).
- النموذج المعيار (ديك 1989) و (ديك 1997 أ–ب)
- النحو الوظيفي المتنامي" (ماكنزي(1998))
- نحو الطبقات القالبي (المتوكل 2003)
- نحو الخطاب الوظيفي (هنخفلد وماكنزي 2008)

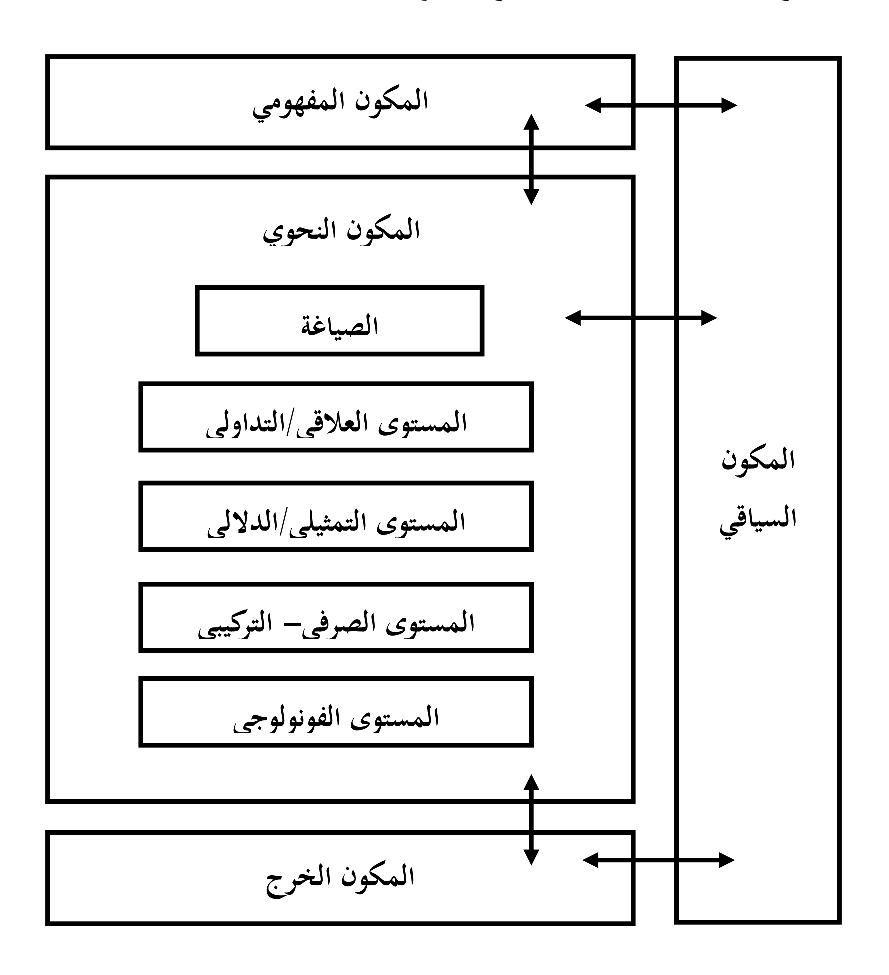
والمتتبع للنظرية في البيئة العربية، يجدها أن هذه الأخيرة قد تعرفت على نظرية النحو الوظيفي من خلال نموذجين هما، النموذج المعيار من خلال كتابات اللساني المغربي، أحمد المتوكل، وأهمها: اللسانيات الوظيفية مدخل نظري، وكتاب الوظائف التداولية في اللغة العربية، ونموذج "نحو الطبقات القالبي" من خلال كتاب أحمد المتوكل "الوظيفية بين الكلية والنمطية" على وجه خاص.[8]

2. النحو الوظيفي الخطابي:

يعد نموذج "النحو الوظيفي الخطابي" آخر نماذج نظرية "النحو الوظيفي"، ويأتي تقديمه في سياق السعي لتحقيق أكبر قدر من الكفاية النفسية في مجال وصف وتفسير مخرجات

"مستعمل اللغة الطبيعية". وإذا كان المقام لا يسمح بسرد تاريخ النظرية وخصائص نماذجها السابقة وكيف انسل بعضها من بعض[9]، فإنه لا يمنع من التطرق ولو باقتضاب إلى ما يخدم هذه الورقة البحثية من خلال التركيز على عنصرين اثنين، أولهما؛ ما يقدمه النموذج الجديد من إمكانات نظرية تتمثل في السياق كمكون من مكوناتها، وثانيا، ما يمكن أن يمده السياق من إمكانات إجرائية، لأجل استغلالها في تحليل الخطاب المسرحي.

وفي هذا السياق يجدر التعريف بالنموذج من خلال شرح مكوناته، حيث يتكون جهازه الواصف من أربع مكونات هي:(المكون النحوي، المكون المفهومي/المعرفي، والمكون السياقي، والمكون الخرج /الإصاتي). أما صيغة النموذج فتوضح معالمه الكبرى الترسيمة الآتية:[10]



تقرأ الترسيمة كما يلي[11]:

أ- تُرصد داخل **المكون المفهومي** كل المعارف المتوافرة لدى منتج الخطاب، بما في ذلك معارفه اللغويّة الصّرف والمعارف الخطابيّة، إضافةً إلى معارفه عن العالم، الواقع منه والمتخيّل. ويشكّل المكون المفهومي القوّةَ الدّافعة لباقي المكونات.

ب- تحدد خصائص الخطاب في **المكون النحوي** في ثلاث مستويات: مستوى علاقي (تداولي)، ومستوى تمثيلي (دلالي)، ومستوى بنيوي ينشطر إلى مستوى صرفي-تركيبي ومستوى فونولوجي.

المستويان العلاقي والتمثيلي خرجان لإوالية الصياغة التي تمثل للخطاب في المستوى الأول، في شكل فعل يتضمن فحوى قضويا قوامه فعل إحالي وفعل حملي، ولخصائص الخطاب الدلالية في المستوى الثاني.

وتتكفل إواليات قواعد التعبير بنقل المستويين العلاقي والتمثيلي إلى مستوى بنيوي تحدد فيه الخصائص الصرفية التركيبية والخصائص الصوتية.

ج- أمّا رابع المكونات، فهو المكون الذي يُطلق عليه " **المكون الخرج**" أو **المكون الفونولوجي**، وهو ذو طبيعة مسموعة إذا كان الخطاب منطوقًا، وطبيعة غير مسموعة (خطّيّة أو إشاريّة) إذا كان الخطاب غير منطوق. وتجدر الإشارة ، بصدد هذا المكوّن الفونولوجي، إلى أنه يفضي إلى تمثيل مجرّد متدرّج في البنية التحتيّة، يمكن أن يتحقّق بواسطة المكون الخرج بالصّوت أو الخط أو الإشارة أو غير ذلك.

د- يضطلع **المكون السياقي** برصد وتخزين المعلومات المستقاة من السياق بشقّيه المقالي والمقامي، وإمداد المكونات الأخرى بها عند الحاجة. هذه المعلومات، كما هو معلوم، فئتان : معلومات تُؤخذ من الموقف التواصلي نفسه مباشرة عن طريق الإدراك الحسّي، ومعلومات تُفاد من خطاب سابق يُشار إليها، عادةً، بالعود الإحالي. كما يقوم هذا المكون بدور الربط بين المكونات الثلاثة الأخرى.

3. السياق في النحو الوظيفي الخطابي وتأويل الخطاب:

إذا كان قد أعلن عن المكونات الثلاثة: (المكون السياقي) و(المكون المفهومي) و(المكون الخرج/الإصاتي) على أنها من مكونات نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، وأنها مكونات غير نحوية،[12] إن هذا لا يعني أنها لا تتفاعل فيما بينها وبين المكون النحوي لتحقيق عملية التواصل، وإن كان هذا التفاعل يأخذ أشكالا مختلفة، بحسب نوع التواصل ونمط الخطاب وحجمه.

من هذه الزاوية، يأتي الحديث عن دور السياق داخل النحو الوظيفي الخطابي انطلاقا من موقعه كمكون داخل النموذج.

فالمكون السياقي، يضطلع بمهمة رصد وتخزين المعلومات المستقاة من السياق بشقّيه المقالي والمقامي، وإمداد المكونات الأخرى بها عند الحاجة. وهذه المعلومات، كما هو معلوم، فئتان: معلومة تُؤخذ من الموقف التواصلي نفسه مباشرة عن طريق الإدراك الحسّي، ومعلومات تُفاد من خطاب سابق يُشار إليها عادة بالعود الإحالي، كما يقوم هذا المكون بدور الربط بين المكونات الثلاثة الأخرى.[13]

أما الموقف التواصلي الذي يمكن أن يشكل مصدرا لمعلومات الفئة الأولى، فيتعلق بما يمكن إدراكه مباشرة بالحواس مما هو موجود من عناصر مغذية للخطاب لحظة التخاطب، كما في المثال الآتي[14]:

- هل يمكن أن تعيرني **هذا الكتاب الذي تقرأه**.

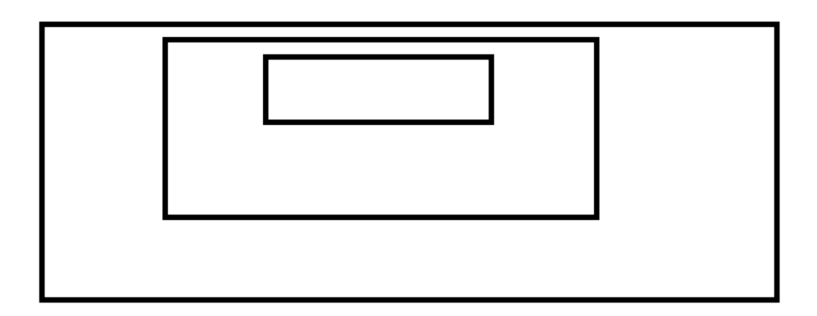
وأما معلومات الفئة الثانية، فهي متوفرة لا في ما يمكن رصده عن طريق الإدراك، وإنما يقع في خطاب لغوي سابق، نحو العبارة الآتية:

أ- انتهيت من قراءة **الرواية التي اشتريتها قبل أمس من مكتبة المعرفة**.

ب- هل يمكنكَ أن تُعيرَنيــ**ها**؟

وفي مجال الحديث عن دور المكون السياقي في إنتاج وتأويل العبارات اللغوية والخطاب والأدبي، فإن الأبحاث –التي تنامت في الفترة الأخيرة– مست جانبين مهمين: الجانب الأول، يتعلق بالمكونات، والجانب الثاني، يتعلق بدور السياق في عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله.

(أ) – **فأما المكونات**، فيرى المتوكل أنه إلى جانب المكونين السابقين، يمكن إضافة مكون ثالث هو (السياق العام)، فتصبح المكونات مجتمعة أشبه ما تكون بتلك الأطر ذات العلاقة الاحتوائية السلمية، التي تضيق كلما اقتربنا من العبارة اللغوية، مثلما توضحه الترسيمة الآتية:



والمقصود بالسياق العام، الخلفية الاجتماعية الثقافية للمتخاطبين: (جغرافيا، وطبقيا، وسنا، وغير ذلك من المحددات ذات الصلة).

أما السياق المقامي، فهو مجموعة العناصر المتواجدة في الموقف التواصلي أثناء عملية التخاطب، شريطة أن تكون ذات تأثير في هذه العملية إنتاجا وفهما.

وهذه العناصر المتوفرة في السياقين السابق ذكرهما، تندرج فيما يسمى بالمركز الإشاري، الذي يتضمن المتكلم والمخاطب والزمان والمكان، كما في الترسيمة التالية[15]:

المركز الإشاري:

{(ك)،(ط)،(زم)،(مك)}

أما السياق المقالي، فهو محط رصد وتخزين ما سبق العملية التواصلية من خطاب ملفوظ/مكتوب، (وما تلاها كذلك حين الحاجة إليه).

(ب)- وأما فيما يتعلق بدور السياق في **عمليتي الإنتاج والتأويل**، فإن السياق وحسب اقتراح المتوكل لا يكتفي بتغذية المكون المفهومي لمستعمل اللغة الطبيعية بالمعلومات الضرورية لعملية التخاطب، بل يشكل زيادة على ذلك محط انعكاس لها. مع مراعاة مبدأ خضوع الخطاب لشرط الاندراج ضمن الوحدات الخطابية القابلة للتسطيح الصرفي التركيبي والصوتي.

والمكون السياقي في النحو الوظيفي الخطابي، بمكوناته الفرعية الثلاثة، يقوم أثناء اشتغاله داخل نموذج نحو الخطاب الوظيفي بدورين أحدهما مباشر والآخر غير مباشر أو موسط.[16]

أ- فالدور المباشر، حينما يتعالق بدون واسط مع أحد مستويات المكون النحوي الأربعة، ومن أمثلته، تدخل السياقين المقامي والمقالي في انتقاء القوة الإنجازية أو الوظائف التداولية (محور ، بؤرة، ...) وتدخل السياق العام في انتقاء الوحدات المعجمية والمكونات الصرفية التركيبية وفقا للخلفية الاجتماعية الثقافية لمنتج الخطاب.

ب- أما الدور غير المباشر، فيتجلى حين يكون تدخله في مستوى من المستويات الأربعة، مؤثرا بكيفية من الكيفيات في مستوى آخر، مثال هذا ما يحصل حين تنتقى إحدى الوظائف التداولية، كالبؤرة مثلا، بالنظر إلى المحددات السياقية المقامية أو المقالية، ثم تنتقى البنية الصرفية التركيبية والبنية النبرية التطريزية وفقا للوظائف التداولية الواردة في المستوى العلاقي.[17]

إن العلاقة التي يمكن أن تجمع متكلما بمخاطب، لا بد أن تستحضر السياق وفق ما تقتضيه عملية التواصل، وأن حضوره يأخذ وضع التشارك الضروري لمعلومات السياق بمختلف مكوناته والمعلومات التي تتضمنها تلك المكونات، بما يسمح بالانعكاس، حتى في السياق،

كمكون من مكونات نموذج مستعمل اللغة الطبيعية. فيشكل بذلك حلقة وصل مهمة، بدوره هذا، حيث يضطلع بدور هام، فهو يغذي عملية التأويل لدى المتلقي.[18]

فمن خلال نموذج نحو الخطاب المؤول المعروض له، يحظى المستمع المتلقي بمكانة مهمة في تأويل الخطاب، ويساعده في ذلك بشكل مباشر السياق الذي يغذي آلية التأويل لديه، لإعادة بناء الخطاب، وما يرافقه من عمليات تمس المعارف الخاصة في المكون المفهومي لديه.

قد يبدو هذا التصور قادحا بشكل ما، في النموذج المعيار للنحو الوظيفي، إلا أنه يمكن الاحتفاظ به ظرفيا في هذا السياق، لأجل توسيع التصور حول دور السياق لدى متلقي العرض المسرحي، الذي هو جمهور المتفرجين، والتعمق في فهم الأداء الحواري للممثلين على خشبة المسرح، مما يقدم فرصة لتنميط هذه العناصر الإشارية سياقيا.

3. وحدات التحليل في النحو الوظيفي الخطابي:

اختيار نحو الخطاب الوظيفي لمقاربة الحوار المسرحي، تعززه المفاهيم الجديدة التي أتى في السنوات الأخيرة، ابتداء من سنة 1997[19] إلى يومنا هذا، سواء ما تعلق بالوحدة الدنيا للخطاب موضوع الدرس والتحليل، أو ما تم تسطيره في السنوات القليلة الماضية من مفاهيم تخص النموذج الحواري للنحو الوظيفي،[20] الذي زود بمقلوبه، ليغطي دورة عمليتي إنتاج الخطاب وتأويله، بالإضافة إلى موقعة السياق كمكون داخل النموذج.

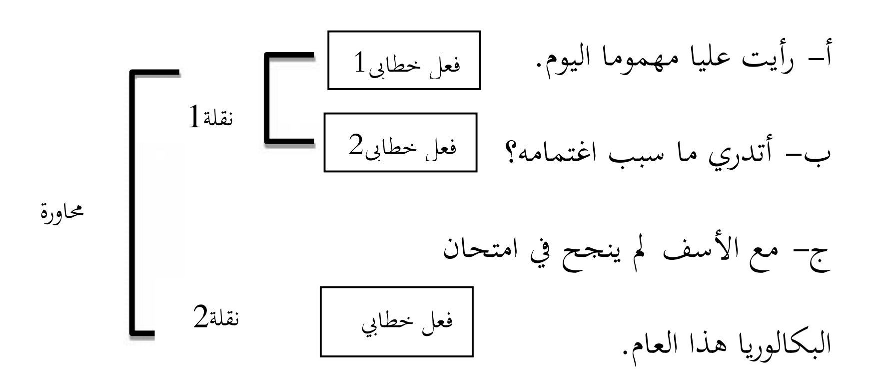
أما فيما يخص وحدات التحليل في نحو الخطاب الوظيفي، فيشار إلى التعديل الذي مس موضوع الدرس والوحدة الدنيا للخطاب، حيث تم الانتقال من الجملة إلى الفعل الخطابي، سواء أكان الفعل الخطابي جملة، أم نصا كاملا، أم مركبا اسميا، أم مفردة، شريطة أن تشكل هذه المقولات وحدات تواصلية قائمة الذات. بهذا الانتقال على مستوى الوحدة الخطابية الدنيا، تصبح الترسيمة الخاصة بالوحدة الدنيا القابلة للتحليل في نظرية النحو الوظيفي كما يلي[21]:

حيث ∞ = /نص/جملة/مركب اسمي/مفردة

استدعى هذا التعديل الذي حصل في موضوع الدرس، إعادة النظر في طبيعة ومقومات البنية التداولية، حيث أصبح يمثل لها على أساس أنه فعل خطابي("فعل لغوي" في مصطلح سورل (سورل (1969))، باعتباره الوحدة الدّنيا للخطاب، وأنه يتكون من قوة إنجازيّة (خبر، استفهام ، أمر،...) ومؤشّري المتكلّم والمخاطب وفحوى خطابي. ويتضمّن الفحوى الخطابي فعلاً إحاليًّا وفعلاً حمليًّا (أو أفعالاً إحالية وأفعالاً حمليّة.

والمستوى التداولي تبعا لهذا التعديل –والذي أصبح يسمى "المستوى العلاقي"– أصبح متضمنا لطبقتين كبريين : "نقلة" و "فعل خطابي"، باعتبار الفعل الخطابي الوحدة الدّنيا للخطاب. ويتصدّر كلاً من طبقة النّقلة والفعل الخطابي والفحوى الخطابي مخصّصٌ، في حين تُسند إلى الأفعال الإحالية والأفعال الحملية وظائف تداولية (محور، بؤرة).

أما النقلة فيعرّفها هنخفلد وماكنزي بأنها " الفعل الخطابي أو الأفعال الخطابية التي تشكّل مداخلة أحد المشاركين في الحوار"[22]. والمثال الآتي يوضح إمكان اشتمال النقلة على فعل خطابي أو أكثر:



حيث تضمنت النقلة الحوارية الأولى، أو مداخلة المتكلم الأول فعلين خطابيين، وهي نقلة حوارية واحدة، في مقابل النقلة الحوارية الثانية أو مداخلة المتكلم الثاني.

والملاحظ، أنه في حالة النقلة التي تتضمّن أكثر من فعل خطابي واحد، فإنّ التساؤل ينصب على العلاقة التي يمكن أن تجمع الأفعال الخطابية في هذه النقلة، حيث يشار إلى أن لاقة التي تقوم بين الأفعال الخطابية التي تكوّنها تكون إمّا علاقة " تكافؤ " أو علاقة "

تبعيّة". ففي حالة التكافؤ، تكون كلّ الأفعال الخطابيّة أفعالاً "نوويّة". أمّا في الحالة الأخرى، فيُميّز بين الفعل الخطابي النّووي والأفعال التّابعة.[23]

هنخفلد وماكنزي، فيشيران في معرض الحديث عن النّقلة بأنّها الطّبقة العليا في المستوى العلاقي، لكن هذا لا يعني عدم ورود طبقة تعلوها كطبقة "المحاورة ".

في هذا الاتّجاه، يقترح المتوكل[24] أن تكون هذه الطّبقة "الحديث" في حالة الخطاب الذي لا حوار فعليا فيه، و"المحادثة" أو "المحاورة" حين يتقاسم المشاركان في الخطاب دوْرَيْ المتكلّم والمخاطب بالتّناوب. فتُفهم "النقلة " –في هذا المنظور– لى أنّها مداخلة أحد المشاركين، وعلى أنّها مجموعة أفعال خطابيّة.

4. البنية التداولية والتواصلية للخطاب المسرحي:

لتحديد البنية التواصلية للعرض المسرحي، يطرح سؤال: كم باثا في الخطاب المسرحي؟ وكم متلقيا؟ حيث يلاحظ أن العرض المسرحي يتحقق على مستويين من التواصل، مستوى المؤلف حينما يخاطب المتلقي عبر الشخصيات، ومستوى الشخصيات التي ترسل حوارا يتم فيما بينها، أو الشخصيات عندما تتراسل فيما بينها، وأن على الممثلين ترجمة العبارات التوجيهية للمؤلف، فهم "الدمى" التي يحركها النص أمام المشاهدين.

فالحوار المسرحي يحتفي ببنية تواصلية تداولية عامة، يكون فيها، في شكل خطاب/ملفوظ، يفترض وجود مرسل ورسالة ومرسل إليه، على اعتبار أن المرسل إليه إما أن يكون قارئا للنص أو مشاهدا لعرضه.

فالمستوى التداولي للخطاب المسرحي، ينبغي أن ينظر إليه من مستويين اثنين:

–**الأول**: المستوى الذي يربط الكاتب/المؤلف بالجمهور عن طريق نصه.

–**الثاني**: المستوى الذي تتوجه فيه الشخصيات إلى بعضها البعض بالتراسل والتخاطب داخل النص الذي هو رسالة الأديب إلى القارئ.

إذا كانت البنية التداولية للخطاب تضع قصدية المتكلم في قمة المستوى العلاقي من المكون النحوي وفي قاعدة المكون المفهومي، باعتبار القصد هو الرائز المهم في تحريك الصياغة نية للخطاب، الذي قاعدته الفعل الخطابي، فإنها في حالة النص الأدبي تكون لصيقة بمتكلم خاص، وهو المؤلف الذي يحل محل المتكلم العادي في السياق التداولي.

والبحث في (مقصدية المؤلف) –كأحد أهم منطلقات التحليل التداولي– يحيل إلى (الوعي) عند الكاتب كفرد عاقل يقوم بإنجاز "فعل خطابي" –وهو إنتاج النص الأدبي– على نحو ما أشير إليه في المقاربة القالبية[25].

الثاني: المستوى الذي تتوجه فيه الشخصيات إلى بعضها البعض داخل النص الذي هو رسالة الأديب إلى القارئ.

وهي رسالة تضم شبكة علاقات داخلية، بين عناصر النص، الذي يعادل الرسالة أو(فحوى الكلام) (locution)، غير أن هذه الرسالة لا تحمل أي (معنى) محددا بذاتها إلا بعد موضعتها في سياق تداولي يتضمن المتكلم (المؤلف)، أو المستمع (المتلقي)، وبذلك يتوافر عنصران آخران هما:

- مقصد الكلام أو ما يسمى بالإنجاز. (Illocution).
- وأثر الكلام. (Per locution).

ولكن هذا محل مراجعة مع العرض، إذ تتحقق لدى الملاحظ للعرض المسرحي القناعة الراسخة بأنه مهما بلغ الممثلون من قدرة على تقمص الأدوار، فإن الممثلين ما هم إلا حافظين لما يتكلمون به، وأن الإنجازايات ليست حقيقة، فكيف ينمط الحوار المسرحي، في العرض منه، حيث بنيته التحتية، خاصة الإنجاز.

وهنا يأتي دور السياق، بكل أبعاده، سياق الحوار بين الشخصيات/الممثلين وما توفره العناصر الركحية كرموز لاستحضار صورة مشابهة في الواقع، (فالمسجد الذي هو جدار ورقي، والأحذية المرسومة على جدار الجلاد، والنافذة المرسومة، والسيف الخشبي، والشجرة الورقية،...)، كلها عناصر أيقونية استدعائية لأشياء حقيقية.

وهذا السياق، ينفرد باستقلاله النسبي عن السياق الذي يضم الجمهور المستمع السلبي، إلى الصورة المتحركة المسموعة الحية، أي صورة ما يعرض على الركح، ويضاف إليه سياق المؤلف مع كل ما سبق.

4. الوضعيات التخاطبية للخطاب المسرحي:

يتميز الخطاب المسرحي بصفة تعدد المتلقين، وتعدد الوضعيات التخاطبية نتيجة انفتاح العلاقة بين المتكلم/ الكاتب ونصه المكتوب، وبين النص في حد ذاته والمتلقين/القراء، وبين النص والعرض المسرحي، خاصة إذا تأمل الباحث في هذه العلاقة الأخيرة، التي تعبر عن عملية انتقاء : من الأدوات والعناصر التي تساعد على بناء علامات استدعائية أو إحالية، تصنع من الركح مؤشرات رمزية تمهيدا لتلقي عملية التحويل الخطابية المتجسدة في (الحوار المسرحي) المنطوق، الذي حول عن الخطاب/الحوار المسرحي المكتوب.

لذلك فالكفاية الإجرائية الوظيفية ترصد الخطاب في سياقه، ولا تحتفي ببنيته إلا ضمن وضعية تخاطبية معينة ومحددة[26]، وأي منهج يقارب الخطاب المسرحي ويخرج عن هذا التصور سيجابه لا محالة، بجملة من الإشكالات المعقدة.

ولتجاوز كل ذلك، فإن النحو الوظيفي –بصفته نحوا مؤسسا تداوليا– ينظر إلى الخطاب المسرحي لا من حيث الثنائيات التي نجدها في أغلب الدراسات التي أقيمت عليه (كثنائية النص مقابل العرض)، بل من حيث هو رسالة نصّية تتعدّد جهات إرسالها وجهات تلقّيها ضمن أوضاع تخاطبية معينة، وتفارق في الوقت نفسه مختلف النصوص الأدبيّة، وإن اشتركت معها في بعض الخصائص كالقصّة مثلاً. وتتقاطع حسب الظاهر مع الحوار الفعلي أو المحكي الذي نمارسه غالبا في حياتنا اليومية.

وليس معنى هذا أنه يلغي الثنائيات، بل على العكس من ذلك، فهو يدرجها في التحليل الخطابي للنصوص، ويحتويها ضمن ما يمثلها في التحليل من مخصصات تجعل منها عنصرا من عناصر الخطاب باعتباره رسالة لغوية بين متخاطبين محكومة بظروف إنتاجها

المقامية والمقالية، ضمن السياق العام الثقافي الفني، بمختلف عناصره المؤطرة لعملية التواصل والمساعدة على نجاحها أو المسهمة في فشلها.

5. تحديد الوضعيات التخاطبية في الخطاب المسرحي:

كيميز في الخطاب المسرحي بين عدة وضعيات تخاطبية؛يمكن توزيعها على قسمين اثنين:

أ- وضعية تخاطبية كلية، تربط بين المؤلف والنص في جميع الأحوال، حيث يبقى النص محافظا على علاقته بمؤلفه وذلك من خلال المؤشرات الحاضرة في متن النص الورقي، (اسم المؤلف، توقيعه في آخر المقدمة، ... (النصوص التوجيهية))، أو بوسيلة الإعلان المعتادة السابقة للعرض المسرحي على الركح والتي يؤشر فيها لمؤلف المسرحية المزمع عرضها، أو بالإشارة إليه في (جينيريك التسجيل في حالة التحجر).

ب- وضعيات تخاطبية جزئية تؤطرها علاقات خاصة داخل الوضعية التخاطبية الكلية؛ حيث يتوفر لدينا في المحصلة، ثلاث وضعيات تخاطبية جزئية أو مشتقة.

وفيما يلي تفصيل الحديث عن هذه الوضعيات التخاطبية، جميعا.

5. 1. الوضعية التخاطبية الكلية:

إذا كانت هذه الوضعية والتي اخترنا لها مصطلح الوضعية التخاطبية الكلية[27]، تربط المؤلف بالنص، إلا أنها تقطع صلته المباشرة به وترصدها ضمن الخطابات التي تمتاز بالحضور غير المباشر للمتكلم، وذلك تبعا لطبيعة الخطاب المسرحي المتمثلة في كونه نصا يحتوى على نصوص متقاطعة في جميع نقلاته؛ أي أنه يبنى على المحاكاة الموقفية من خلال استحضار الموقف التواصلي، واقتراح ما يمكن أن يؤدي الغرض التواصلي من أفعال خطابية لا بين المؤلف والقارئ/المتلقي، بل بين شخصيات يقترحها أو يرشحها المؤلف حتى تبدو بذلك مقنعة وجديرة بأن تقرأ.[28]

ويتأسس هذا الوضع التخاطبي عند اللحظة التي يصدر فيها نص الخطاب ويتلقاه القارئ في شكل ورقي، تبعا لمبدإ الانتقال من يد المؤلف إلى يد القارئ. ويشابه الخطاب المسرحي في مرحلة التأسيس كل أنماط الخطاب الورقية، التي تلقى في شكل مطبوع إلى القارئ، حيث يبقى نجاح الخطاب مرهونا بما يمكن أن يحدثه من تأثير في القارئ (سواء على سلوكه أو عواطفه أو معلوماته أو فكره...) بواسطة الاضافة والتعديل والتصحيح أو التشويه.

وما تجدر إليه الإشارة هنا، أن مرحلة التأسيس إما أن تكون منهية للوضعية الخطابية، أو موسعة لها بأن تكون (ناقلة)؛ بمعنى أنها تختار من بين القراء من ينقلها إلى العرض، وذلك بتدخل قارئ هو "المخرج" الذي ينقل النص بمعية "الممثلين" إلى العرض بعد أن مر على الوضع التخاطبي الأول.

5. 2. الوضعيات التخاطبية الجزئية :

بناء على تحدد الوضع التخاطبي العام،تشتق الأوضاع التخاطبية الخاصة المشار إليها سابقا:

1 – الوضعية التخاطبية: (النص–القارئ)،

2– الوضعية التخاطبية: (العرض–المتفرج/ركح)،

3– الوضعية التخاطبية: (العرض المتحجر–المشاهد /وسائط سمعية بصرية).

وفيما يلي تفصيل لهذه الوضعيات التخاطبية الثلاثة.

5. 2. 1. الوضعية التخاطبية: النص/قارئ:

وهي تنميط –إن صح القول– لثنائية (نص–قارئ)، وهي الوضعية الأولى التي يتحقق فيها الخطاب المسرحي، حيث يستدعي تشغيل نموذج مستعمل اللغة الطبيعية لدى المتلقي – وفق نمط الخطاب– التشغيل المكثف للقالب التخييلي، وما يساعده من قوالب كالاجتماعي والمنطقي، والقول بأولوية القالب التخييلي، هو من أجل بناء "الفضاء الدرامي" كشرط لازم لتقبل القيم الإبلاغية الثاوية في نص الخطاب[29]، ولذلك يمكن القول بأن النص –كرسالة مكتوبة منقطعة عن مؤلفها انقطاعا تقتضيه طبيعة الوضع التخاطبي– يحتاج إلى امتلاك القارئ

لمقدرة نصية تخييلية لأجل اكتمال الرسالة الخطابية؛ والمتمثلة فيما يمكن أن يجره الحوار المسرحي معه من نظام إحالي يوزعه المؤلف بشكل مقصود على نقلات شخصيات المسرحية.

5. 2. 2. الوضعية التخاطبية: العرض/ الجمهور المتفرج:

يتحول النص، في هذه الوضعية التخاطبية، إلى باث ناطق، بعد أن يتم نقله من طرف المخرج والممثلين من الوضعية (1) إلى الوضعية (2)، حيث يبنى العرض عن طريق إنطاق النص المكتوب بواسطة الممثلين، وإرفاقه بالعناصر الإخراجية (الأزياء، الممثلين ومهاراتهم، الخلفيات، الاضواء)، حيث يعمل الممثل على حمل النص والحفاظ عليه ونقله. عبر التحقيق الصوتي الأمين.

فيميز إذن، في الفضاء التخاطبي لهذا الوضع، تبعا لمعيار الأوضاع الخطابية السائدة، بين فضاء العرض في علاقته بالجمهور، من حيث هو فضاء تواصلي متجسد فعلا يعود أثره على الجمهور، وفضاء النص الورقي الذي ينحصر أثره على القارئ.

5. 2. 3. الوضعية التخاطبية: العرض المتحجر/المشاهد:

والمقصود تحجير العرض تسجيله وفق وسائل التسجيل المعروفة بالمسجل السمعي البصري، "الكاميرا" تحديدا[30]. وهو ما يولد لي وضعية تخاطبية مخصوصة، هي الوضعية تضم مرسلا ومشاهدا/متلقيا متأخرا عن العرض الفعلي زمانا. فهي وضعية تخاطبية يكون الباث فيها هو العرض المتحجر، والمنقول عبر وسائط سمعية بصرية إلى متلق هو المتفرج.

وهذه الوضعية، تعد بمثابة امتداد للوضعية السابقة (2)، حيث إن سمة النقل فيها غير محدثة للتغيير، فهي تقوم بالتحجير فقط.

6. الوضعيات التخاطبية وتحليل الخطاب المسرحي:

تعد الوضعية التخاطبية –في سياق التحليل الإجرائي للخطاب الأدبي عموما والخطاب المسرحي خصوصا– أحد المخرجات الإجرائية لمكون السياق في نحو الخطاب

الوظيفي؛ فهي تشتق من السياق بمختلف مكوناته خاصة المقامية منه، وأما مفهومها في خطاب العرض المسرحي، فهو ما ينتج عن تعالق خطابي بين جملة من النقلات داخل مشهد مسرحي، بما يحتويه من عناصر إشارية ركحية تخص الشخصيات المتحاورة، انطلاقا من المركز الإشاري والطبقي والسلمي لكل شخصية، هذه العناصر الإشارية هي ما يوجه نقلات الشخصيات، وما يتولد من مداخلاتها من قيم خطابية ركحية (أي ذات انعكاس ركحي).

وأما ما يؤطر الوضعيات التخاطبية، فجملة من المعايير، تحدد عددها وحدودها وعلاقاتها في الخطاب المسرحي الواحد.

والوضعية التخاطبية الركحية –أي وضعية العرض المسرحي– هي وضعية محكومة بالمعاني والدلالات الإشارية الركحية، التي لا مناص من إدراجها كعامل في تحديد الوضعيات التخاطبية الممكنة، وتبعا لذلك، تحديد الخصائص السطحية للبنية التحتية الخطابية لحوار العرض المسرحي.

علما أن بنية العرض المسرحي تخضع لما يسمى بالانشطار إلى مجموعة من الوضعيات التخاطبية التي تتعدد داخل العرض؛ فقد يحتوي العرض الواحد على عدة مشاهد، أو فصول يتغير فيها المركز الإشاري (شخصيات/ممثلين، وخلفيات، وعناصر إشارية، ...)، فيرافقه تحول في محور الخطاب جزئيا أو كليا.

ويعد تحديد الوضعيات التخاطبية في العرض المسرحي بمثابة تقسيم للعرض، ومجالا تتخصص فيه المراكز الإشارية، فتفصيل البحث فيها ضروري، بل لازم، لكشف ما يسفر عنه التعالق الحاصل بين بنية المراكز الإشارية للمتخاطبين وبين اختيارات المؤلف والعارض، خاصة الاستراتيجيات التي يسلكها هذين الأخيرين، فتسم البنية التداولية الدلالية على مستوى كل من فعل الخطاب ومكوناته، والنمط الخطابي وخصائصه.

خلاصة:

حاول هذا المقال إضاءة جانبين مهمين من جوانب نظرية النحو الوظيفي، جانب التعريف بنموذجها الأخير وبمكوناته خاصة المكون السياقي، الذي أظهر أن النظرية النحوية أصبحت تولي أهمية كبيرة للسياق باعتباره موضع تحقق الخطاب إنتاجا، وموضع يسمح بتأويله

من خلال رصد المراكز الإشارية لكل عملية تخاطبية، مما يسهم في وصف وتفسير الخطاب انطلاقا مما يقدمه السياق لمستعمل اللغة الطبيعية من إمكانيات تسمح بإنجاح عملية التواصل والتي منها التواصل الفني المتعلق بالخطاب المسرحي.

أما الجانب الثاني الذي تمت إضاءته في هذا البحث، فقد تبين فيه أن تأويل الخطاب المسرحي في إطار الكفاية الإجرائية سيجد ضالته لا محالة إن هو أعمل المفهوم الإجرائي المشتق من السياق، وهو مفهوم الوضعيات التخاطبية بما تحتويه من مراكز إشارية، والذي تم استثماره في رصد الخصائص البنيوية للخطاب المسرحي وكشف عن تعدد للوضعيات التخاطبية مما يوفر للمحلل اللساني فرصة اختيار الأدوات الإجرائية للتحليل وفق ما تدفعه إليه حاجة البحث لديه.

الهوامش:

1. ترجم عنوان النظرية من الإنجليزية إلى النحو الوظيفي الخطابي من طرف اللساني عز الدين البوشيخي. ينظر:

عز الين البوشخي: نموذج مستعمل اللغة الطبيعية من النحو الوظيفي إلى النحو الوظيفي الخطابي. أعمال ندوة: المنحى الوظيفي في اللسانيات العربية وآفاقه. منشورات جامعة مولاي اسماعيل، كلية الاداب والعلوم الانسانية، مكناس، سلسلة الندوات عدد 20، 2009. ص ص 189.

2. سيمون ديك باحث هولندي، ولد في هولندا سنة 1940، درس في البداية اللسانيات اللاتينيّة في كلية الآداب بجامعة أمستردام التي شغل فيها منصب عميد، ثم النحو الوظيفي الذي يعد أول مؤسس لنظريته التي حملت هذا الاسم في كتابه الأول سنة 1978: 1978 Simon Dik : Functional Grammar. North-Holland.Amsterdam ثم أصبحت معروفة باسم نظرية النحو الوظيفي منذ سنة 1988 إلى اليوم، و قد توفي سنة 1995.

3. ينظر:

Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically-Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press (August, 2008).

4. ينظر: يحي بعيطيش: مرجع سابق. وينظر أيضا:

CS Butler: Functional Theories of Language : Encyclopedia Of linguistics .2006. p 696

5. ملحوظة: لا يعني هذا التحديد التنكر لأول الاتجاهات الوظيفية في مراحل سابقة، كجهد (أعضاء حلقة براغ اللغوية) (Members of the Prague Linguistic) في الثلاثينيات من القرن العشرين، وخاصة ما جاء به جاكبسون في مجال دراسة وظائف اللغة، وفق منهج بين فيه عناصر عملية التحليل وهي: المخاطِب، والمخاطَب، والخطاب، ومقام الخطاب، وقناة التخاطب، ووضع الخطاب "CODE". وتتولد عن هذه العناصر وظائف هي: (الوظيفة المرجعية F.REFERENTIELLE) (الوظيفة التعبيرية F.EXPRESSIVE) (الوظيفة الانتباهية F.PHATIQUE) (لوظيفة الإفهامية F.CONATIVE) (الوظيفة ما وراء لغوية F.META- LINGUISTIQUE) (الوظيفة الشعرية F.POETIQUE).
وقد اعتبر جاكبسون الوظيفة التبليغية أهمّ وظيفة، وباقي الوظائف تتمحور حولها، لأنّ التّبليغ هو الماهية الأولى للّغة.

6. يحي بعيطيش: مرجع سابق. ص 30.

7. أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، ص ص40 -41.

8. أحمد المتوكل: مسائل النحو العربي في قضايا نحو الخطاب الوظيفي, دار الكتاب الجديد بيروت. 2009. ص ص 7-8.

9. للإطلاع على النماذج يحال القارئ على كتب أحمد المتوكل ومقالاته. حيث يعد أول الباحثين العرب الذين انبرو لتقديم النظرية إلى العالم العربي لفترة تجاوزت الثلاثة عقود، أي منذ بُعيد تأسيسها إلى يومنا هذا.

10. ينظر: أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، الأصول والامتداد, دار الأمان , الرباط. ط1، 2006.

11. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، دراسة في الوظيفة والبنية والنمط. الدار العربية للعلوم ناشرون (مع آخرين). بيروت. ط1. 2010. ص ص16 – 44 .
وينظر: أحمد المتوكل: المنحى الوظيفي في الفكر اللغوي العربي، ص 86.

12. أحمد المتوكل: نفسه، ص ص84-87.

13. ينظر:
Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically-Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press(August, 2008) p11.

14. ينظر:

Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar. Pp11-14

15. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص17.
16. أحمد المتوكل: اللسانيات الوظيفية المقارنة، ص38.
17. أحمد المتوكل: نفسه، ص38.
18. أحمد المتوكل: نفسه، ص 37.
19. ينظر:

F. Cornicish . language Science 38 (2013) pp83-98. p.95

20. ينظر:

Dik, Simon C .The theory of Functional Grammar; Part 2, Complex and Derived Constructions. [TFG2]. Berlin : Mouton de Gruyter. 1997.

21. ينظر:

J. Lachlan Mackenzie: Cognitive adequacy in a dialogic Functional Discourse Grammar, Language Sciences 34 (2012) 421–432

22. – أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص32.

23. Hengeveld, Kees; Mackenzie, J. Lachlan: Functional Discourse Grammar: A Typologically-Based Theory of Language Structure. Oxford: Oxford University Press(August, 2008) p 50.

24. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص34.
25. أحمد المتوكل: الخطاب وخصائص اللغة العربية، ص32.
26. الفضاء النقدي المعرفي الخاص (بالنقد الثقافي). مصطلح (قصدية المؤلف) يصبح محدوداً جدا من الناحية الثقافية وان الخطاب الثقافي المهيمن أو الأنساق الثقافية العامة تصبح هي المؤلف الحقيقي. النقد الثقافي: يوسع دائرة المقصدية، إلى امتلاك النص مقصديته الخاصة، وعنده، أنه اذا كان (سيرل) يعتبر اللغة سلسلة أحداث. أي أن الجملة هي حدث كلامي. فان النقد الثقافي النص الأدبي على أنه حادثة ثقافية. لها تأثيرها الخاص، يتم انتاجها في إطار ما يعرف بالخطاب المؤسساتي وما يلعبه من دور في (ترويض الجمهور ودفعه إلى القبول بالانساق المهيمنه والرضى بالتمايزات

الجنسية والطبقية)، لأن النص أثر فاعل على المستوى الثقافي و الذهني للمتلقي، يمثل ما يسمى (أثر الكلام) (Per locution)، بينما تتجاوز مقصدية النص مقصدية المؤلف المباشرة (Illocution)، إذ يكون وعي المؤلف جزءا من الوعي الجمعي لطبقته ومجتمعه الواقع تحت هيمنة خطاب مؤسساتي ما، كما أكد ميشيل فوكو. وبالتالي فمساءلة النص الأدبي تقتضي الانتقال من المستوى الدلالي المقيد للتأويل الطبيعي إلى مستوى السياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي.

27. ينظر:

Michel PRUNER: L'analyse du texte de théâtre. Armand Colin, Paris, 2000. P83.

28. فان دايك: النص والسياق. تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000. ص ص 282- 225- 228

29. للإشارة، فإن المؤلف قد يختار من الشخصيات ما يعبر بها عن رأيه الخاص فينطق على لسانها بما يعبر عن قناعاته وأفكاره الشخصية، وقد يظهر موقفه من خلال تغليب موقف شخصية أو عدة شخصيات على مواقف الآخرين.

30. يميز في الخطاب المسرحي بين نص الخطاب، ونص خطاب العرض.

31. يتخصص العرض في هذا الوضع بصفة التحجر، الذي نتج عن فعل التسجيل السمعي البصري، كما يتخصص، أيضا، من حيث خصائص التسجيل الذي يستند على مبدإ التبئير، حيث يركز المصور دائما على المتكلم فيوجه إليه عدسة الكاميرا. من هنا، يأتي الفرق بين العرض المشاهد مباشرة أو العرض الحي والتسجيل، إضافة إلى أن التحجير هو تحجير لكل العرض بما فيه الجمهور الذي يرصد في شكل تجاوب صوتي.

كما يتقاطع هذا الوضع مع الوضع الأول (نص–قارئ)، من حيث الإمكانية التي يوفرها التسجيل أثناء مشاهدة الشريط، بحيث يمكن للمتحصل على نسخة من التسجيل، أن يقدم أو يؤخر في الشريط أثناء المشاهدة تماما كما يفعل القاريء.

ينظر: –معجم المصطلحات السينمائية، ماري تيرز جورنو،تر: فائز بشور، جامعة باريس3، السربون الجديدة.

سقوط المدينة في الشعر الأندلسي في القرن الخامس الهجري

التحوّل والهزيمة.

أ/ أعبيد بشير

جامعة جيجل

المدينة– المأساة الوطنية:

ارتبط الشعراء القدامى بالمكان وأكثروا من الوقوف على الأطلال، والحنين إلى الدار والأهل، وكانت المدن قرينة للأوطان والأرض، وتبقى الدراسات التي تناولت المدينة في الشعر العربي قليلة، وقد يعود ذلك "لضعف اهتمام النقاد بهذا الموضوع قديما"[1]، ويشكل بذلك ما نظم عن مراثي المدن استثناء يأتي ضمن شعر المحن وبكاء الدول يستظل بظلال غرض الرثاء، وهو ما يستند إليه البحث في مقاربته لشعرية المدينة، ولا ينظر إليه مثلما نظر إليه بعض الدارسين بعد المدينة " المكان الذي يشكله الخيال ويبنيه في اللغة على نحو يتجاوز حدود الواقع الفعلي، ليس المكان الفني أبعاد هندسية وحسية وخارجية، وإنما هو صورة جمالية عها الذات وتضفي عليها من ذاكرتها الحضارية التاريخية أبعادا لا نهائية، وقد لا نعثر على شعرية المدينة سوى لدى الشعراء الذين يتخذون المكان تجربة كيانية شاملة، ويحولون موضوعه إلى قضية كلية ويشكلون منه صورة ورمزا وإيقاعا أي بنية تجسيد رؤية عميقة إلى العالم ".[2]

ويقترب الحديث هنا من المفهوم الذي أقره ج- جونسون (J-H Johnson)، ويحدد مفهوم شعر المدينة بأنه: "الشعر الذي يصف مدينة واقعية وصفا مباشرا، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم في مثل تلك المدينة تأثرا واضحا، ومعنى هذا أن اختياري لن يتضمن الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات التي لها علاقة واقعية أو لا علاقة لها البتة بالمدينة الواقعية "[3]ويلغي بذلك المدن المتخيلة اللاواقعية.

لقد ارتبط الإنسان الأندلسي بأرضه، ورآها جنة، وهو في القرن الخامس الهجري "واحد من الخلق الذي يعيش في مكان يؤثر في تشكيله وبنائه، ويؤثر هذا المكان في أدق

تفاصيل حياة الشاعر، وأهم تشعباتها، فلا جرم أن نجد انعكاسات كثيرة ودلالات مختلفة لهذا التأثر والتأثير بين الإنسان الشاعر ومكانه"[4]، والتركيز على الجوانب المأساوية التي ساهمت في رسم قتامة مشاهد الفواجع، وتجاوبت معها آهات الشعراء وهم يستشعرون مصاب الاقتلاع المدينة والغربة التي طوحت بهم في مدينة قصية لتضيف إلى قلوبهم الملتاعة وأنفسهم المفجوعة مشاهد احتضار مدنهم، وتوالي سقوطها فصلا من فصول هزائمهم، وهو ما دفع صاحب كتاب (المكان في الشعر الأندلسي) إلى أن يطلق حكمه متأثرا بمأساوية الخطوب التي عضت الإنسان الأندلسي حين قال: "لا أعلم فيما أعلم أن بلادا أحاطت بها الرعاية والعناية مثل بلاد الأندلس من حيث الاهتمام بها من مناحي الحياة المختلفة، لما أسبغ الله– عز وجلّ – عليها من أسباب الثراء والنعيم والترف، ولما منحها من مظاهر الجمال والطبيعة الساحرة التي تبهج القلوب وتسحر العيون، ولذا؛ كان فقدُ هكذا مكان بمثل هاته الأسباب والمظاهر فقدا مؤلما على قلوب أهله وأبنائه في حقبهم المختلفة "[5].

يعد سقوط المدن في الأندلس في القرن الخامس الهجري من أهم الظواهر التي وقف عندها الشعر الأندلسي مسجلا هذا الحدث التاريخي المهم، وقد كان من الشعراء "من نظر من زاوية مصلحة الأمة في الوحدة والقوة وإبقاء رسم الجهاد، وكان فيهم من نظر من زاوية أخرى إلى زوال تلك الدول التي كان أكثرها يرعى الأدب والأدباء، ويشجع الشعراء على المدح والثناء، ويغدق عليهم العطايا، فنظم شعرا في زوال تلك الدول ورثائها أو في مصائر أولئك الأمراء والبكاء على ما مضى من زمانهم "[6].

ولكثرة ما نظم شعراء الأندلس في رثاء مدنهم ودولتهم، والوقوف عند غدر الأيام بها وبهم، صار ذلك فنا شعريا قائما بذاته في أدبهم، بل لقد "استطاع الأندلسيون أن يضيفوا إلى أدبنا الحافل غرضا جديدا، وأن يشدوا إلى قيتارة الشعر العربي وترا طريقا، عزفوا عليه حينا من الزمن ألحانهم المؤثرة وأنغامهم الشجية "[7] الحاملة لجذوة المأساة التي أذكت قصائدهم الطافحة بأناشيد الهزيمة .

و تسهيلا للدراسة ارتأينا تقسيم بكائيات المدن إلى:

1- هزائم قوضت أركان المدينة الأندلسية أيام الفتنة، وكان الهازم عدوا في ثوب أخ يجمع بين المهزوم والهازم رباط الإسلام الداعي إلى الأخوة والوحدة .
2- وهزائم كان لأيدي النصارى المتربصين بالمدن الإسلامية لينقضوا عليها الكلمة الفصل في صنع النهايات المأساوية.

– المدينة – هزيمة التحول:

بدأ مجتمع المجد والعلم والشعر والسحر والعمران والجمال الموهوب، والمحصن والمبتكر يذوي وينهدم، فكان أمرا طبيعيا أن يرافق الشعر هذه المراحل كلها؛ مراحل الحسن و الجمال، ومراحل الهدم والانحسار والهزيمة الآيلة للتحلل والفناء.

وإذا كان الشعر في المراحل الأولى سعيدا صاخبا، فقد كان في الثانية يائسا حزينا مستصرخا باكيا، وبتصفح الانقلاب الذي أقض مضاجع القرطبيين وهم يقفون عند حقيقة تحول مدينتهم من " ذات البهاء والعظمة والقصور والمنتزهات والحدائق والمساجد؛ مدينة مثل هذه تغنى الشعراء بجمالها وفتنوا بمنتزهاتها "[8] ، بقايا خراب وأنقاض ونهب وتدمير محولة الزهراء الجميلة والزاهرة الفاتنة إلى كومتي رماد، ويتجلى معه شعر الهزيمة ساخطا باكيا يندب المآل الفاجع، ويخلد أبوعامر بن شهيد هذا الحدث الجلل مستفيدا من تجربة الحياة وحكمتها التي استخلصتها الأفئدة المهزومة، واكتوت بنيرانها القلوب المكلومة، وهي تتيقن من أن دوام الحال من المحال، وأن تمام الشيء يفضي به إلى النقصان و الزوال ، يقول:[9]

مَا في الطُلُول مِن الأَحِبَّة مُخْبِرُ	فَمَنِ الذّي عن حَالِهَا نَسْتَخْبِرُ
لا تسألنَّ سوى الفراقَ فإنّـهُ	يُنْبِيكَ عنهم آنْجَدُوا أمْ أغْوَرُوا
جَارَ الزَّمانُ عليهم فتفرَّقـوا	في كل ناحِيّة وبادَ الأكثـرُ
جرتِ الخطوبُ على محلٍّ ديارهم	وعليهِمُ فتغيرتْ وتَغَيَّـروا
فدع الزمان يصوغ في عرصاتهم	نورا تكاد له القلوب تنـور
فلمثلِ قرطبة يقل بـكاء من	يبكي بعين دمـعها متفجر

دارٌ، أقال الله عثرة أهـلها	فتبربروا وتغربوا وتمصـروا
في كل ناحية فريق منهـم	متفطّـر لفراقها متـحيِّرُ

ت الشاعر المتحسرة لمآل قرطبة المأساوي فاسحة المجال لنفثات صدور الجماعة ليكون الخطب جمعيا تتجاوب فيه زفرات الآلام وغصص الآهات (نستخبر – عنهم – آنجدوا – أغوروا – عليهم – تفرقوا – باد الأكثر – ديارهم – تغيروا- عرصاتهم – أهلها – تبربروا- تغربوا – تمصروا – فريق منهم – متفطر – متحير)، والمدينة التي جمعت أهلها وأمنتهم وأغد ت عليهم فيض النعم وترنحوا بين جنباتها تقف عاجزة أمام صد جور الزمان (جار الزمان)، ومصير الخطوب النافذ (جرت الخطوب) مقرة هزيمتها مستسلمة لها (فدع الزمان يصوغ في عرصاتهم)، وما انكسارها إلا نتيجة حتمية لأهلها المهزومين والمتفرقين عنها؛ تفرق تخاذل يفرض لانتماءهم، وتنقصهم عرى الاتصال، ويترسخ (**الفراق**) وينتج عنه الشتات (تبربروا- تغربوا – تمصروا) ولا تجد الجماعة المغلوب على أمرها إلا التفطر للفراق ومداومة الحيرة:

في كل ناحية فريق منهم	متفطر لفراقها متحير

ومما يزيد المشاهد مأساوية ويرسم أكبادا تتفطر بعد أن أجبرت على الجلاء من أوكارها التي ألفتها، المرتبطة بأحلى أيام السعادة التي ولّت لا يستطيع الإنسان القرطبي المهزوم سوى تذكرها ليتجدد لها الحزن ولا يتوقف البكاء، يقول ابن شهيد وهو يوازن بين سعادة المدينة وشقائها:[10]

عَهْدي بها والشملُ فيها جامعٌ	من أَهْلِها والعَيْشُ فيها أَخْضَرُ
ورِياحُ زَهْرَتِها تلـــوحُ علَيْهِمُ	برَوائِـــحٍ يَفتَرُّ منها العَـنْبَرُ
والدارُ قد ضَربَ الكَمالُ رِواقَهُ	فيها وباعُ النقصِ فيها يَقْصُرُ
والقَوْمُ قد أَمنـوا تغيُّرَ حُسْنِها	فَتَعَمَّمُوا بجَمـــالِها وتَأَزَّرُوا
يا طِيبَهُم بقُصُورِها وخُــدُورِها	وبُدُورِها بقُصُورِها تَتَخَــدَّرُ

[...] والزاهِرِيَّةُ بالمَراكِبِ تَزْهَـــــــرُ والعامِرِيّةُ بالكَواكِبِ تُعْمَــــرُ
والجامِعُ الأَعْلَى يغصُّ بكُلِّ مَن يتلو ويَسْمَعُ ما يَشاءُ ويَنْظُرُ
ومسالِكُ الأَسْواقِ تشهد أَنَّها لا يَستَقِلُّ بسالِكِيها المَحْشَرُ.

تنفتح الأبيات على استحضار ماضي المدينة، وفي ذلك حنين إلى أيامها المشرقة فرارا من ع النكبة وويلاتها؛ فتذكر التجارب السارة يعتقد أنه يُنسي آلام الحاضر " فإذا تذكر المرء تجارب ماضيه السارة فقد تنسيه حاضره المؤلم "[11]وفي حقيقة الأمر هو يعمق الجراح؛ إذ قساوة الحرمان يتحكم في درجتها مدى التمتع بالنعيم، فعلى قدر حظ الإنسان من النعيم يكون حظه من قسوة الحرمان .

والجماعة خبرت السعادة وعايشت الأمن، وتلذذت بشهد مباهج قرطبة (العيش فيها أخضر – رياح زهرتها تلوح – روائح العنبر – الكمال – أمنوا – تعمموا بجمالها – تأزروا)، فالأحوال سعيدة، والمكان بهيج (قصور – دور – الزاهرية – مراكب تزهر – بالكواكب تعمر – مسالك الأسواق تشهد)، وفي ذلك قمة التنعم المعبر عنه بكمال الطيب (والدار قد ضرب الكمال – يا طيبهم) الذي حقق الأمن والاستقرار (والقوم قد أمنوا).

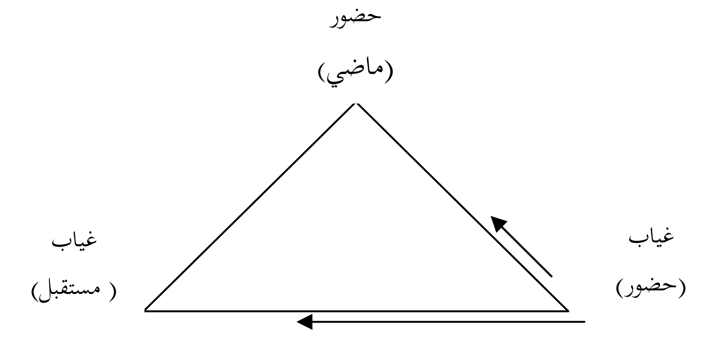
وقد سبق الإشارة إلى أن الشيء إذا تم وكمل فليتوقع بداية الزوال والانحدار وستصنع الهزيمة هذه النهاية ليعلو صوت ابن شهيد يصور مشاهدها ويعزف على أوتارها ألحان الانكسار، يقول:[12]

يا جَنَّةً عَصفَتْ بها وبأَهْلِــــــــها رِيحُ النَّوى فتَدَمَّرتْ وتَدَمَّـــــرُوا
آسَى علَيْك من المَماتِ وَحقَّ لِي إِذ لم نَزَلْ بك في حَياتك نَفخَرُ
[...] يا منزلا نزلـــــــــت به وبأهلـه طير النوى فتغيروا وتنكـــــروا.

وتبرز ثنائية (صلاح ، فساد) تعادل (ارتفاع ، انكسار)، وتحمل الأبيات الحد الثاني من الثنائية (عصفت – تدمرت – تدمروا – نزلت – تغيروا – تنكروا) تعبر عن الهزيمة التي أبطالها (ريح النوى – طير النوى)، ولعل في الصورتين (الريح – الطير) دلالات العقاب

الذي يؤ ل بالأشياء إلى النهايات المريعة لتحليل الحياة الزاهية إلى أثر بعد عين كأنها لم تفن؛ فالأمم القديمة كثيرا ما عوقبت بالريح الصرصر[13]، وطير الأبابيل[14].

ولا يغادر البحث بكائية ابن شهيد في فردوسه قرطبة وهو يجعل مصيبتها تعم الجماعة دون أن يعرج على فكرة الطلول (ما في الطلول من الأحبة مخبر) التي ربطها شوقي ضيف بالذكريات والسعادة المرتبطة بالوطن المؤججة لجذوة الحنين حين قال: " وهل حياة العرب في الماضي إلا حنين و إلا ذكرى [...]، وما بكاء الأطلال والديار إلا الصورة الثابتة لهذا الحنين الذي نما معهم على مر الزمن واختلاف المنازل والأمكنة، إنه امتداد للروح العربية "[15]، وهو ما دفع دارسا آخر إلى ربط حنين الشاعر/ الباكي والطلل بقضية الإفراغ واتخاذ استعادة الذكريات ساليب تهدئة يفرغ إليها باكي الطلل في أوقات الحرج والحزن "ويحاول استرجاع الفردوس المفقود، ويشكل بذلك شكلا من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لاشعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق"[16]محققا صيانة التماسك الداخلي للذات، وهو ما يدفع البحث إلى مخالفة هذه النتيجة؛ إذ تبين له وهو يقف عند مأساة مدينة قرطبة من خلال ابن شهيد وابن حزم[17]أن الشاعرين لم يحاولا مقاومة الانصياع بأي شكل من الأشكال، واستترت ذات كل منهما خلف أصوات الجماعة المعبر عنها بضمير الغائب للجماعة (هم) الحامل لدلالة النفي والتغييب، الممتزج بدلالات التيئيس وفقدان الأمل في دعوة الماضي، وبدا له أن الثنائية التي أقرها صاحب كتاب الشعرية العربية[18]وهو يربط الطلل بثنائية (الغياب و الحضور) أنها في أصلها ثلاثية الأطراف (غياب ، حضور ، غياب)، كما هو مضح في الشكل التالي:

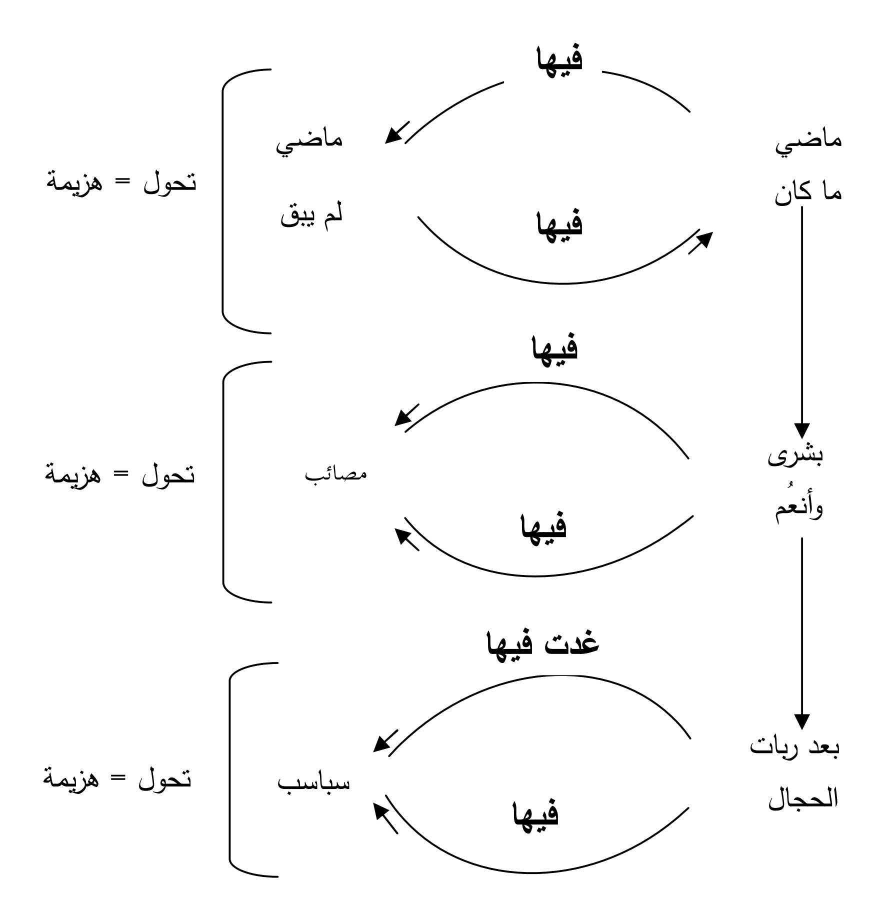


وهو ما يجعل البحث ينتهي إلى أن بكائية المدينة الأندلسية في القرن الخامس المقرة للتحول المأساوي كرست صورة الهزيمة التي لا أمل في تغييرها وهو ما ستظهره دراسة مأساة مدينة إلبيرة التي أفل نجمها، وخبت أيامها النيرة، وضاقت بأهلها، وحركت شاعرية أبي إسحاق الإلبيري، وهو يرصد لحظات المحنة ويتتبع انكسار الجماعة، يقول:[19]

يُضيّعُ مفروضٌ ويُغفل واجبُ	**وإنّي على أهل الزمان لعاتبُ**
أَتَنْدُبُ أطلالَ البلادِ ولا يُرَى	**لإلبيرة منهم على الأرض نادبُ**
على أنَّها شَمْسُ البلادِ وأُنْسها	**وكلُ سواها وحشةٌ وغياهبُ**
وَكَمْ من مجيبٍ كان فيها لصَارِخٍ	**تُجَابُ إلى جَدْوَى يَدَيْهِ السَّبَاسِبُ**
وكم بلغت فيها الأماني وقُضِّيَت	**لصبٍّ لُبَانَاتٌ بها ومَـآرِبُ**
وكَمْ طلعتْ منها الشُّمُوسُ ومَشَتْ	**على الأرض أقْمَارٌ بها و كَوَاكِبُ**
وكم فرستْ فيها الظِّبَاءُ ضَرَاغِمًا	**وكم صرعتْ فيها الكُمَاةَ كَوَاعِبُ**
لَعَهْدِي بها مُبْيَضَّةَ اللّيلِ فاغْتَدَتْ	**وأيَّامُهَا قد سَوَّدَتْهَا النَّوَائِبُ**
وما كان فيها غيرُ بُشْرَى وأَنْعُمٍ	**فلم يبق فيها الآن إلاَّ المَصَائِبُ**
غَدَتْ بعد رباتِ الحِجَالِ قُصُورُها	**يَبَابًا تُغَادِيها الصَّبَا والجَنَائِـبُ**

يستخدم الشاعر في التعبير عن حالة الإحباط التي استشعرها صوت ذاته المكتفية بالتحسر على أحوال الأحبة المفجوعين بخراب مدينتهم، ويرتفع صوت آهاته بعد أن تيقن أن آمال عودة عهود الصبا وأيام المسرة والبهجة استحال إيابها، ويرتفع الاستفهام المنحرف عن أصل معرفة ما يجهل إلى دلالات الحيرة واليأس (أتندب أطلال البلاد) لتكون الهزيمة الجماعية مضاعفة لم يكف فيها ذرف دموع الاستسلام بعد التيقن من أن ما ذهب لا يعاود الرجوع وإنما عجز قاطن إلبيرة- من هول المصاب- عن بكائها والتحسر عليها وهو يقف مندهشا مذهولا، لا يصدق انقضاء المباهج عنها وهي العامرة بها، وهو ما يقره تكرار(**كم**) التكثيرية

الخبرية (كم من مجيب كان لصارخ – كم من نجيب وعالم – كم بلغت الأماني وقضيت لصب لبانات ومآرب – كم طلعت منها الشموس – كم مشت على الأرض أقمار وكواكب – كم فرست الظباء ضراعما – كم صرعت الكماة كواعب) لترتبط هذه الدلالات بكثرتها وأخبارها اليقينية المحققة بالمكان (فيها – أنجبته – فيها – بها – منها – بها – فيها – فيها) الذي شكل مع الزمان – (كان – كانت) اللذين جمعا الأحبة – ثلاثية الهزيمة ليجتمع الزمان والمكان والجماعة في تجرع كؤوسها ولا يبقى بعد ذلك إلا الحنين الممتزج باليأس بعد أن تحقق التحول وعم الظلام بليله الأبدي الأماني، وهو ما يوضحه الشكل التالي:



وهذا التحول من السعادة المنقضية إلى الانكسار الثابت المستشعر بالإحباط يدفع الشاعر إلى التعجب بعجب المنكر المخذول الضائع ضياع الأسئلة الباحثة على الإجابات ، يقول:[20]

فَآه أُلوفاً تقتضي عَدَدَ الحَصا عَلى عَهدِها ماعاهَدَتها السَحائِبُ

عَجِبتُ لِما أَدري بِها مِن عَجيبَةٍ فَيا لَيتَ شعري أَينَ تِلكَ العَجائِبُ

وَما فَعَلَت أَعلامُها وَفِنائِمُها وَأَرآمُها أَم أَيـنَ تِلكَ المَراتِبُ

وَأَينَ بِحارُ العِلمِ وَالحِلمِ وَالنَدى وَأَينَ الأَكُفُّ الهامِياتُ السَواكِبُ

شَقَقنا عَلى مَن ماتَ مِنهُم جُيوبَنا وَكـانَ قَليلاً أَن تُشَقَّ التَرائِبُ.[21]

وينقل الشاعر تجربة الهزيمة من الذاتية (آه – عجبت) إلى هزيمة جماعية يشترك فيها صوته الحزين المتألم مع بقية الأصوات (شققنا جيوبنا – نشق).

ولا تتوقف بكائيات المدن ترسم تحول المأساة الوطنية – وإن اختلفت الأسماء، وتباينت الأماكن لتجتمع في المصير المرير الذي وحدها وصنع نهايتها لتصيب نبالها مدينة ألمرية التي لا تشفع لها مفاتنها في إيقاف الهزيمة فيبكيها شاعرها ابن الحاج اللورقي[22] وقد خلت من أهلها بعد أن تحولوا من ظهرها إلى باطنها وحوتهم قبورها، ويطبع اليأس بكائياتها، يقول في مخمسه:[23]

سقى الحيا عهدا لنا بالطّاق معترك الألباب و الأحداقِ

وملتقى الأنفس والأشواق أيأس فيه الدهر عن تلاقِ

وربما ساءك دهر، ثم سر

أحسن به مطلعا ما أغربا قابل من دجلة مرأى معجبا

إن طلعت شمس وقد هبت صبا حسبته ينشر بردا مذهبا

بمنظر فيه جلاء للبصـر

يا رب أرض قد خلت قصورها و أصبحت آهلة قبـورها

يشغل عن زائرها مزورها لا يأمل العودة من يطورها

هيهات ذاك الورد ممنوع الصدر.

لم يبق للجماعة أمام فادحة خراب المدينة واستيلاء الموت عليها إلا الدعاء (سقى الحيا) آملة أن تعود العهود التي حملت المسيرة وأثلجت الصدور (معترك الألباب – ملتقى – أحسن به – مرأى معجبا – طلعت شمس – هبت صبا – ينشر بردا مذهبا – منظر فيه جلاء) وهو دعاء وتوسل يفتقد يقين التحقق راسما معالم الهزيمة الممتنع معها الرجاء (أيأس- لا يأمل- هيهات – ممنوع) مكثفا دلالات الانكسار المتحقق في الحاضر (قد خلت قصورها – أصبحت آهلة قبورها)، ويشترك الشاعر اللورقي مع بقية شعراء الهزيمة الوطنية في عدم التصريح بالهازم الذي أحال الصبح ليلا وحول النور ظلاما والارتفاع انحدارا وانكسارا وينتقل إلى بكاء بني صمادح معبرا عما اختلجت به نفوس الرعية من مآسي وآلام وهي تقف عند حقيقة هزيمتها، وهذه الهزيمة ستشتد وتقوى معها الأنات فترتفع أصوات السخط حين يستولي أعداء الإسلام عليها يعيثون في أرضها فسادا، ويسيمون أهلها أنواع العذاب ويتفننون في إذلالهم، ويحولون مساجدهم كنائس ترتفع أصداء أجراسها وهو ما سيفتح بابا في فصل بكائيات المدن التي لم تتحول من حكم مسلم إلى حكم مسلم آخر، وإنما يتبدل الحكم الإسلامي، ويُحارب باسم النصرانية المتكالبة عليه.

المدينة – انحصار الرقعة:

يفتتح هذا الباب ببكائية المدن التي استولى عليها النصارى، وتصوير الويلات التي أصابت الأندلسيين جراء الحملات الصليبية المعادية التي تشبه حملات الإبادة، فتستأصل كل شيء؛ إذ لم يكن العدو إثر ذلك يقيم وزنا للمعاهدات والمواثيق التي تبرم[24]، وكان ذلك نتيجة فساد سياسة الحكم التي " ألمت بشبه جزيرة ايبرية منذ سقوط الخلافةالأموية، وانفراط عقد الرقعة الأندلسية وتوزعها على شكل ممالك ودويلات صغيرة في أوائل القرن الخامس الهجري [...]، وأدت هذه الظروف إلى حالة من التوجس والتوقع والترقب لدى الأندلسيين، وأوجدت إحساسا بالرعب المستمر والخوف المتسلط

لى الحواس من العدوان الخارجي المتربص بهم باستمرار "،[25]وقد صور الشاعر انفعال الجماعة واختلفت الصور باختلاف النكبات ومدى وقعها في نفوسهم فمنهم من توسل وخاب توسله وطفح يبكي بكاء اليأس ومنهم من استصرخ واستنجد فلم يجد آذانا صاغية وأدرك أن هلال دولة الإسلام بدأ يتهاوى حاملا دلالات انحسار الرقعة ليفسح ل لصليب النصاري يشوه المعالم ويستبيح الحرمات وينتهك الأعراض وتبدأ مآسي المدن الأندلسية التي تكالبت عليها كلاب النصارى المسعورة ببكائية ابن العسال[26] لمدينة **بربشتر**[27] التي كان سقوطها "أعظم حادث أو بعبارة أخرى أعظم محنة نزلت بالمسلمين هو غزو النورمانيين لمدينة بربشتر وفتكهم بأهلها بأشنع وأفظع ما سجلت صحف التاريخ "[28].

وتركز عدسة الشاعر المصور للهزيمة الجماعية على النماذج الإنسانية المتعثرة في مصيرها المأساوي؛ فالنسوة عانين من الاستباحة والأسر وإذلاله، والأطفال يتركون صرعى يتخبطون في دمائهم، والرضع مهملين بعد إفتاك أمهاتهم، ناهيك عن الشيوخ الذين لم يحترم لهم وقار ولم ترع فيهم شيخوخة أو عجز، يقول:[29]

ولقد رمانا المشركون بأسهم	**لم تخط لكن شأنها الإصماء**
هتكوا بخيلهم قصور حريمها	**لم يبق لا جبل ولا بطحاء**
جاسوا خلال ديارهم فلهم بها	**في كل يوم غارة شعواء**
باتت قلوب المسلمين برعبهم	**فحماتنا في حربهم جبناء**
كم موضع غنموه لم يرحم به	**طفل ولا شيخ ولا عذراء**
ولكم رضيع فرقوا من أمه	**فله إليها ضجة وبغاء**
ولرب مولود أبوه مجدل	**فوق التراب وفرشه البيداء**
ومصونة في خدرها محجوبة	**قد أبرزوها مالها استخفاء**

وعزيز قوم صار في أيديهم فعليه بعد العزة استخذاء

وتنفتح البكائية بتأكيد حدوث الفاجعة التي ركزت عليها عدسة ابن العسال وقد امتزجت ذاته بذوات الجماعة (ولقد رمانا) ويصرح بالهازم (المشركون بأسهم)، وهو ما يجعل هذه الصورة تخالف الصورة التي وقف عندها البحث وهو يستعرض فواجع الجماعة التي صنعتها أيدي الإخوان الذين أحالهم الطمع حينا، والخوف حينا آخر أعداء، جاعلا الهازم الدهر والأيام ولم يذكر معه هذه الوقائع التي أحدثها النصارى، والتي شهد المؤرخ **المستشرق يوسف أشباخ** بافتقادها الإنسانية مؤكدا أنها حرب إبادة لم ترحم صغيرا ولا كبيرا يقول:"كان النصارى الإسبان كلما أمنوا انتقام خصومهم ازدادوا وحشية وعنفا ولم يكن الشيوخ والنساء، بل الأطفال بمنجاة من سفكهم "[30]، وهو ما دفع الشاعر المتكلم بلسان حال الجماعة يصور ما آلت إليه المرأة المسلمة المسترقة المباحة المعذبة المستذلة (هتكوا – قصور حريمها– مصونة في خدرها– قد أبرزوها) فالعذراء المحجبة التي كانت لا تبرز حتى للمسلمين غدت سافرة الوجه عارية الشعر، جسمها منالا لعدوها المسيحي الغاصب، والرضيع الذي كان في كنف أمه لم يشفع له بغاؤه وضجته وكريم القوم خبر على أيدي أعداء الإسلام مرارة الذل، وتبرز ثنائية (قوة النصارى ، ضعف المسلمين) المكافئة لثنائية (انتصار ، انهزام)، ويحمل الحد الأول دلالات:

- بأس، هتكوا، جاسوا، غارة شعواء، برعبهم، غنموه، فرقوا، أبرزوها، في أيديهم = القهر والبطش = المشركون / الهازم. ويحمل الطرف الثاني معاني:

- رمانا، لم يبق، جبناء، ضجة، بغاء، مجدل، فرشه البيداء، مالها استخفاء، استخذاء = الإذلال والهزيمة = جماعة المسلمين / المهزومين.

لتتأكد هزيمة الجماعة وانكسارها وتحولها من العز إلى الخضوع ولا تحاول بذلك أن تغير مصيرها (فحماتنا في حربنا جبناء) مستسلمة لجلادها المتحكم في مصيرها وهوى ما

توضحه دلالات النفي المرسخة للانتفاء والعجز والخنوع، فقد عدمت الفاعلية وحل محلها يأس الانحدار، وتذرف دموع الهزيمة (لم تخط – لم يبق لا جبل – لا بطحاء – لم يرحم – لا شيخ – لا عذراء – مالها).

ولا يختلف بكاء بربشتر عن بكاء طليطلة فالهازم واحد لا رحمة في قلبه ولا شفقة، يتفرد بوضع النهاية وتحديد عمق الهزيمة، والمهزوم مستسلم يرتوي بآهاته ويستمرئ غصص المحن، يقول شاعر مجهول مقرا بأحوال هزيمة الجماعة بعد أن تحولت دار الإيمان إلى دار تُدق فيها النواقيس تخفي أصوات المؤذن:[31]

لقد خضعت رقابٌ كنَّ غُلْبًا وزال عتُوُّها ومضى النُفُورُ

وهان على عزيز القوم ذل وسامح في الغريم فتى غيور

طليطلة أباح الكفر منها حماها إن ذا نبـأ كبير

فليس مثلها إيوان كسرى ولا منها الخورنق والسدير

محصَّنَةٌ محسَّنةٌ بعيدٌ تناولها ومطلبها عسـير

وأُخرج أهلها منها جميعا وصاروا حيث شاء بهم مصير

وكـانت دار إيمانٍ وعلمٍ معالمها التي طمست تنير

فعادت دار كفر مصطفاة قد اضطربت بأهلها الأمـور

مساجدها كنائس أي قلب على هذا يقرُّ ولا يطـير

يبرز التحول من الارتفاع (غلبا – عتوها – نفورها – عزيز – غيور) وما يحمل من دلالات العز الذي تفيأت بظلاله الجماعة في مكان حمل دلالات الشرف والعفة (محصنة – محسنة – بعيد تناولها – مطلبها عسير) وتجتمع الجماعة والمكان بالزمان المشرق حين يرفل الإيمان والعلم في جنبات طليطلة الغراء ويرتبط كل ذلك بالماضي، وذكريات الحنين (كنا – كانت)

ويتحقق التحول بدلالات الأفعال (صاروا – فعادت) لتشمل الهزيمة هذه الثلاثية؛ فالجماعة (خضعت – زال – مضى – هان – ذل - سامح- أخرج) والمكان هُزم بأن (أباح الكفر – طمست – أعاد الدار كفرا – اضطربت – مساجدها كنائس) والزمن؛ الاثنين معا، وغابت معا لم الحاضر عنه تحقيقا للهزيمة، وإثباتا لاستمراريتها (لقد خضعت) لتكون بذلك إجابة الحاضر عن استفسار الجماعة المنحرف عن أصله (أي قلب على هذا يقر ولا يطير) في محاولة استشراف المستقبل هي تحقق الهزيمة وديمومتها، ويبقى الأسف يتكرر بتكرار الدهور:[32]

فيا أسفاه يا أسفاه حزنا	**يكرر ما تكررت الدهور**
أذيلت قاصرات الطرف كانت	**مصونات مساكنها القصور**
وكان بنا وبالقينات أولى	**لو انضمت على الكل القبور**
لقد سخنت بحالتهن عين	**و كيف يصح مغلوب قرير ؟**
لئن غبنا عن الإخوان إنا	**بأحزان و أشجان حضور**

فالنسوة يستصرخن فلا يجدن من الرجال صريخا، وهم المنشغلون بما هم فيه من هزيمة، لا ستطيعون أن يحركوا ساكنا غير الدموع التي لا تجدي نفعا، وكثيرا هم المصابون بهول الهزيمة الكارثة، لترتسم مشاهد الذل ومعاناة القهر والإهانة، وتتوقف الجماعة عند أحزانها وأشجانها، **وتعجز** حتى عن إماتة أنفسها **لتمنع** خذلان الآخر وعبثه بكرامتها وعزها، وهي تتيقن من أن موتها أولى بها، فتتضاعف الهزيمة وترسخ، ويطول أمدها:

وكان بنا وبالقينات أولى	**لو انضمت على الكُلِّ القبور**

ستمر بكائيات المدن وتتلاحق الهزائم، وتهتز الجماعة لهول الفاجعة مستشعرة اليأس من عودة أيام النعيم، مستسلمة للجحيم الذي أرغمها النصارى على معايشته، وتَضم بلنسية[33]هزيمتها إلى هزائم أهلها، ويبكيها شاعرها ابن خفاجة وهو يرى الخراب الذي عم الأرجاء فيصاب بالذهول لهول الكارثة، ويفقد توازنه؛ فالمصيبة كبيرة والمحنة عظيمة، يقول:[34]

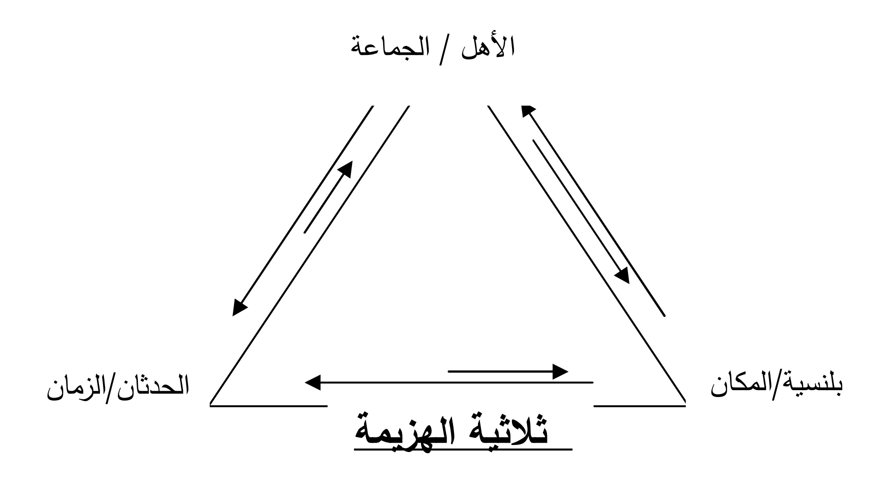
عاثت بساحتك العدا يا دارُ ومَحَا محاسنكِ البلى و النَّارُ

فإذا تردد في جنابك ناظر طال اعتبار فيك و استعبار

أرض تقاذفت الخطوب بأهلها وتمخضت بخرابها الأقدار

كتبت يد الحدثان في عرصاتها (لا أنت أنت ولا الديار ديار)

وتحيل دلالات (عاثت) على الازدراء المقترن بالوحشية الذي يفيض كراهية وضغينة، وهو يرتبط بـ (العدا) وما فيها من دلالات الكثرة، وهي كثرة معروفة يركز فيها الشاعر على معاني الحقد والبغضاء، ويلتصق ذلك بالمكان لتنحرف الباء وهي تحمل دلالة الظرفية (**في**)، وهو ما يعمق أهوال المصاب ويحقق دلالات الفعل الحدث المأساوي(محا) كأن محاسن بلسنية لم تكن وقد أفناها البلى والتهمتها النيران؛ فهي الرماد الذي تذروه الرياح، ولا يبقى إلا نداء التحسر يكرس هزيمة المكان (يا دار) ويكون أهلها/ جماعة هم الرماد لا تتقاذفه العواصف وحسب، بل لا يستقر له قرار، وما في ذلك من دلالة دوام الهزيمة. ولم يبق إلا الزمان ليرسم مثلث الهزيمة، وهو ما يفصح عنه البيت الأخير حين يجعل الانكسار أبديا ويوقف التحول عند النهاية التي آل إليها المكان وانتهت إليها الجماعة.



ارتأيت وأنا أتناول بكائيات المدينة التي عاث في ساحتها النصارى أعداء الإسلام أن أتوقف قليلا عند قصيدة أبي الوليد الوقشي[35] وهو يرسم معالم هزيمة هذه المدينة (بلنسية) أمام **السِّيدْ الكمبيدور**[36]، وهي التي ضاع أصلها العربي ولم يوجد منها إلا ترجمة للمضمون؛ ترجمة لنثر في عامية أهل الأندلس، ونثر قشتالي[37]، ويعتمد ترجمة الطاهر أحمد مكي التي جاء منها[38]:

بلنسية بلنسية...مصائب كبيرة تحدق بك أنت تحتضرين إذا قدر لك النجاة فسيراها عجيبا من يعيش

و يراك ...

[...] شرفاتك البيضاء تشرق من مسافات بعيدة فقدت آمالها عندما بدت لأشعة الشمس .

[...] لا يوجد دواء لمرضك العصي، والأطباء يائسون وليس في وسعهم أبدا أن يعيدوا لك صحتك كاملة بلنسية ...بلنسية كل هذه الأشياء التي أعددتها أومن بها، قد قلتها وألم أسيف يملأ قلبي.

يرسخ النص التحول من عز الماضي إلى ذل الحاضر والمستقبل جاعلا الهزيمة خاتمة هذا التحول، وصورة احتضار المدينة تجعل الموت وشيكا، وهو ما تؤكده (فقدت – عبثت – لم تعد – لا يوجد دواء – يائسون) المحققة للهزيمة الأبدية (وليس في وسعهم أبدا).

الهوامش:

1. إبراهيم رماني. المدينة في الشعر العربي الجزائري (1925 -1962). المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر. 2002. ص 05.
2. ابراهيم رماني. المرجع نفسه. ص 05.
3. JOHNSON. J.H.THE POET AND THE CITY. THE UNIVERSITY OFGEORGIA .PRESS. 1984 .P18
4. محمد عويد محمد ساير الطربولي. المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي. مكتبة الثقافة الدينية. القاهرة. مصر. ط1. 2005 . ص10.
5. محمد عويد الطربولي. المرجع نفسه. ص 326 .

6. محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. دار الفكر المعاصر. بيروت– لبنان. ط1. 2000. ص 149 .

7. عمر الدقاق. ملامح الشعرالأندلسي. منشورات جامعة حلب. سوريا. 1978. ص 324 .
8. فورار أمحمد بن لخضر. الشعر السياسي في الأندلس خلال القرن الخامس الهجري. مخطوط شهادة دكتراه الدولة في الأدب العربي القديم. كلية الآداب واللغات. جامعة منتوري. قسنطينة .2004 – 2005 . ص 136.
9. ابن شهيد الأندلسي. ديوانه ورسائله. ص 76 .
10. المصدر نفسه. ص 76، 77 .
11. شكري عزيز الماضي. محاضرات في نظرية الأدب. دار البعث. قسنطينة– الجزائر. ط1. 1984. ص117.
12. ابن شهيد الأندلسي. ديوانه ورسائله .ص 77 .
13. انظر: الآية 6 من سورة الحاقة.
14. انظر: الآية 3 من سورة الفيل.
15. شوقي ضيف . دراسات في الشعر العربي المعاصر. دار المعارف. مصر. ط 6. ص263 .
16. يوسف اليوسف . الغزل العذري (دراسة في الحب والمضمون) دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. ط2. 1982. ص43 .
17. انظر: قصيدته المصورة للهزيمة الجماعية التي لحقت أهل قرطبة والتي يقول فيها :

سلام على دار رحلنا وغودرت   خلاء من الأهلين وحشة قفرا
تراها كأن لم تغن بالأمس بلقعا   ولا عمرت من أهلها قبلنا دهرا
[...]فصبرا لسطو الدهر فيهم وحكمه   وإن كان طعم الصبر مستثقلا مرا
كأنك لم يسكنك عبد أوإنس   وصيد رجال أشبهوا الأنجم الزهرا
تفانوا وبادوا واستمرت نواهم   لمثلهم أسكبت مقلتي العبرا
وأني ولو عادت وعدنا لعهدها   فكيف عن من أهلها سكن القبرا.

ابن الخطيب. أعمال الأعلام أو صفة جزيرة الأندلس. تح: ليفي بروفنسال. دار المكشوف. بيروت– لبنان. ط2. 1956.ص 104،105 .
18. انظر: نور الدين السد. الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي. ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر. ط1. 1995. ص 83.

19. أبو إسحاق الإلبيري. الديوان. تح: محمد رضوان الداية. مؤسسة الرسالة. بيروت. ط1. 1976.ص73، 74.
20. المصدر نفسه . ص 74. 75 .
21. الفئام: الجماعة من الناس. اللسان. مادة فأم، الأرآم: يراد بها هنا الأولاد. انظر اللسان. مادة رأم.
22. أبو الحسن جعفر بن إبراهيم بن الحاج اللورقي، من مدينة يقال لها لُرقَة عاش إلى ما بعد الخمسمائة. انظر: العماد الأصفهاني الكاتب. خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب والأندلس. تح: آذرتاش آذرنوش. نقحه وزاد عليه: محمد المرزوقي. محمد العروسي. الجيلاني بن الحاج يحي. الدار التونسية للنشر. تونس. 1972.ج 2: 139.
23. العماد الأصفهاني. الخريدة. 2: 141.
24. انظر: محمد رضوان الداية. في الأدب الأندلسي. ص 160.
25. محمد مجيد السعيد . الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس .ص 307 .
26. هو عبد الله بن فرج بن غزلون اليحصبي، يعرف بابن العسال، ويكنى بأبي محمد، لم نجد في المصادر التي ترجمت له تأريخا لميلاده غيرما وجدناه في ترجمة ابن بشكوال له أنه توفي سنة 484هـ أنظر: ابن بشكوال.الصلة. ص 344 .
27. بربشتر: من مدن الثغر الأعلى الفائقة في الحصانة البائنة في الإمتناع تقع بين لاردة ووشقة [على بعد 60 كم] شمال شرقي سرقسطة. انظر: الحميري. الروض المعطار. ص 39، 40. وهي أول المدن التي سقطت أمام الزحف النصراني على الأندلس فيما سماه الإسبان حرب الاسترداد وذلك سنة 456هـ. انظر: عبد الله محمد الزيات. رثاء المدن في الشعر الأندلسي. ص 197، 198.
28. محمد عبد الله عنان. دولة الطوائف. ص 275. وقد روت كتب التراجم تفاصيل هذه الحادثة بإسهاب وبعبارات مؤثرة ومبكية؛ ذلك أن حملة كبيرة من النورمانيين نزلت بشاطئ قطلونية وسارت نحو الشرق مخترقة أراضي مملكة= = سرقسطة الشمالية. على أنه يبدو من جميع الظروف أنها كانت من الحملات الناهبة التي تستتر بالصفة الصليبية والتي تقصد العبث والنكاية والغنم والسبي في أراضي المسلمين أينما كانت، ويؤيد البحث الحديث هذه الصفة الصليبية للحملة. للمزيد من الإطلاع ينظر: الحميري. الروض المعطار. ص 40.
29. الحميري. المصدر نفسه. ص 40، 41.
30. يوسف أشباخ. تاريخ االأندلس في عهد المرابطين والموحدين. تر: محمد عبد الله عنان. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. المعهد الخليفي لتطوان. القاهرة . 1940. ص427.
31. المقري. نفح الطيب. 5: 369.

32. المقري. نفح الطيب . 5 :370.
33. بلسنية : قاعدة من قواعد الأندلس الكبرى بينها و بين البحر 3 أميال، وهي على نهر جار ينتفع به و يسقي المزارع. للاطلاع أكثر انظر: الحميري . الروض المعطار . ص 47. استولى عليها النصارى سنة 457هـ، بعد أن حصروها مدة عشرين شهرا حتى "أكلوا الفيران والكلاب والجيف وغدوا كالأشباح هزالا". ابن بسام الذخيرة. 3/2: 848
34. المقري. المصدر السابق. 345 .
35. أبو الوليد هشام بن أحمد الوقشي الكناني (408 هـ - 489هـ) تولى القضاء سنة 438هـ حين دخل العدو بلسنية كان فيها ، فالتزم قضاءها ثم خرج إلى دانية فمات فيها ، أنظر : ياقوت الحموي. معجم البلدان. 8 : 430.
36. الكمبيدور أو الكنبيطور: فارس قشتالي، اسمه الأصلي : رودريجو أوروى دياث دي بيبار، أما تلقبه بالسِّيدْ elcid فهو تحريف لكلمة السّيد بالعربية، وقد أطلقها عليه الذين كان يخدم بينهم و يحارب معهم، كما يوصف بالكمبيادور .elcampeader والتي تعني المحارب الباسل. انظر: ابن الخطيب. أعمال الأعلام. ص 203، محمد عبد الله عنان. دولة الإسلام في الأندلس. ص 232.
37. قام الطاهر أحمد مكي بترجمتها إلى العربية. انظر : الطاهر أحمد مكي. دارسات أندلسية ، ص .251
38. الطاهر أحمد مكي . المرجع نفسه . ص ص 259 .260

قصائد الرثاء في الشعر الجزائري القديم: دراسة فنية

أ/ بوعلاوي محمد
جامعة المسيلة

تمهيد

يمتاز الشعر الجزائري القديم بصفة عامة والمراثي بصفة خاصة بالوضوح والسهولة، والبعد عن الحوشي والعمق والتكلف، فمعانيه بسيطة تكاد تكون سطحية، هي خالية من الصور الفلسفية العويصة، والتراكيب المعقدة، التي تحتاج إلى فكر عميق، وبذلك لا يختلف عن الأدب المشرقي في رثاء الميت والتفجع عليه، والمغالاة في وصفه ووصف الرزء به فالأسلوب والتفكير واحد، والمعاني والتعابير متواطئة متقاربة. غير أنه امتاز ببعض الخصائص؛ مثل توظيف البيان و البديع لتصوير المعاني وإبرازها، وكذا بساطة المعاني وسهولة العبارات حيث تظهر الأفكار واضحةٍ، مع الإفراط في تأبين الميت وتعداد خصاله.

وبذلك جاءت المراثي على هذه الصورة:

مطالع القصائد: إذا ألقينا نظرة على مطلع قصيدة الرثاء في الشعر الجزائري القديم ألفيناه يفشي في مجمله عن الموضوع الرئيسي، وذلك بذكر عدة ألفاظ وعبارات توحي بجو من الحزن والأسى، كقول " بكر بن حماد" راثا ابنه "عبد الرحمن":

بَكَيْتُ عَلَى الأحِبَّة إذ تَوَلَّــوا   وَ لَوْ أَنِّي هَلَكْتُ بكَـوا علـيّ[1]

البكاء والهلاك والتولي، ألفاظ توحي أنّ القصيدة تتحدث عن فاجعة وكرب وألم. وعلى العموم فقد حذا شعراء الجزائر القدماء في مطالع مراثيهم حذو نظرائهم المشارقة، فالدارس يقف على حشد من الألفاظ التي تنم عما تزخر به القصيدة من الفجائع والأحزان.

التصريـع: التصريع عادة درج عليها غير شاعرٍ، خصوصاً في القصائد الطويلة، فهو يهيء الآذان لتقبل القافية، ووجدت أنه يغلب على مطالع جلّ القصائد.

يقول "محمد بن حماد "راثيا القلعة :

أين العروسان لا رسمٌ و لا طللٌ   فانظر ترى ليسَ إلاّ السهلُ الجبلُ[2]

غير أنّ هناك قصائد افتتحت بدون تصريع – ربما – لضياع أجزاء منها، كقصيدة "ابن رشيق المسيلي" في رثائه القيروان، فهي على الراجح غير مكتملة، باعتبار أنّ جلّ قصائده تبدأ بالتصريع، حتى تلك المتوسطة الطول.

مضامين القصائد: أثناء رصدي لمضامين القصائد وجدت موضوعها العام هو الرثاء وهناك بعض الأفكار الجزئية كالحكمة والدعوة إلى الاعتبار بالسابقين والتعزية، وشكوى القدر أحيانا أخرى، ومن الشعراء من اختتم قصيدته بالصلاة على **النبي** ρ، أو باستسقاء الغيث لقبر الميّت وطلب المغفرة له.

الحكمـة: الحكمة كلام عقلٍ و تجربة، وتفكير استنتاجي يبلغه العقل بعد تأمل عميق في حقائق الوجود. وممّن ضمّن قصائده أبياتا حكمية – وكان مكثرا– "ابن هانئ الأندلسي" كقوله:

ألا كلُّ آتٍ قريب المدَى ... و كلّ حياةٍ إلى منتهَى
و ما غرّ نفساً سوى نفسـها ... وعُمر الفتى من أماني الفتَـى[3]

إن غدا لناظره قريب، وكل حي إلى زوال، والعيش ضيق لولا فسحة الأمل، هي المعاني التي أوردها الشاعر في هذين البيتين، وله من قصيدة ثانية:

وإذا انتهيتَ إلى مدَى أملٍ ... دَرَكًا فيومٌ واحد عمرُ
ولخيرُ عيشٍ أنتَ لابسُه ... عيشٌ جنى ثمراتِه الكِبرُ[4]

جملة من الحكم أوردها الشاعر بعضها سطحي قريب المعنى، والآخر حكم تداولها السابقون، وظفها الشاعر بلفظها مع تصرف بسيط، في قوالب لفظية مغايرة، ويعتبر "ابن هانئءالأندلسي" أكثر الشعراء إيرادا للحكمة في قصائده الرثائية محل الدراسة، ولا يمكن أن نعزو ذلك إلى تجاربه الحياتية فقد مات دون عقده الرابع، ولكن يمكن أن نردّ ذلك إلى ثقافته الواسعة وما نسب إليه من خوض في مذهب الفلاسفة أثناء تواجده بالأندلس، فالتفلسف قد يهدي إلى الحكمة لاعتماد كليهما على العقل.

وممّا سبق نستنتج أنّ قصيدة الرثاء في الشعر الجزائري لم تخل – إلا نادرا– من إشارات حكمية، ولكنها دون حكمة " المتنبي".

الإعتبار بالسابقين: تضمنت قصيدة الرثاء التعزية والإعتبار بالسابقين؛ الذين عمّروا الأرض وحكموا البلاد وساسوا العباد، ولكن نوائب الدهر لم تبق على أي منهم.

يقول "ابن حمديس الصقلي" باكيا زوجته:

أينَ منْ عمّر اليبـابَ و جيل ‌ ‌ ‌ ‌ لبس الدّهر من جديس و طسمٍ؟ [5]

والملاحظة التي يمكن الوقوف عندها في هذا المقام، أن جلّ الشعراء كانوا يتأسون بملوك الجاهلية من عرب وعجم.

شكوى القـدر: **كثيراً ما اشتكى الشعراء القدر، لأنّ حكمه ماض فيهم، كقول الأمير "أبو زكريا" في رثاء ولده " أبو يحي":**

فلهفي ليوم فرّق الدّهرُ بيننــا ‌ ‌ ‌ ‌ ألا فرجٌ يُرجى فينتظمُ الشَّملُ [6]

الموت أخذ من الأب ابنه و لكنّ الأب رضي بقضاء **الله** ففي قضائه حكمة وعدل، والمؤمن أمره كله خير، إن شكر وإن صبر، ولكن تفيض النفس عند امتلائها.

نحا معظم الشعراء نفس المنحى؛ ولم يخرجوا عن البناء المتوارث لقصيدة الرثاء العربي.

استسقاء الغمـام: استسقاء الغمام معنى أسطوري بقي متداولا عند بعض الشعراء.

استحضره"ابن هانئ " في قوله:

و لما أتينا سَقَتهُ الدمــوعُ ‌ ‌ ‌ ‌ فما مات حتى سقاه الحيا

و ما جاده المزنُ من غلّــة ‌ ‌ ‌ ‌ و لكن ليبـك النـدَى بالنـــدَى [7]

ندب وتأبين المتوفى: الجزء الأكبر من قصيدة الرثاء ظل متعلقا بندب وتأبين الميت وتعداد فضائله وذكر مناقبه التي كان يتحلّى بها قبل وفاته.

يقول " ابن حمديس الصقلي":

كَرِيمَةٌ تقوى في صلاةٍ تقيمـها ‌ ‌ ‌ ‌ و صومٍ يحط الجسم منه على الجُدْبِ

زكت في فروعِ المكرماتِ فُرُوعُهَا ‌ ‌ ‌ ‌ و أنجبتْ الدنيـا بآبائها النُّجـبِ [8]

الشاعر يذكر محامد عمته، فهي صاحبة التقوى والإيمان ذات الأصل الطيب.

وعلى هذا سارت قصائد الرثاء في الشعر الجزائري القديم.

التعـزية: لم تخل قصائد الرثاء من التعزية والدعوة إلى التجلد، كقول " الثغري" معزيا الخليفة:

و مَضَى و خَلَّفَ مِنْك خَيْرَ خَلِيفَةٍ للخلقِ مَرْغُوبُ النَّدى مَرْهُوبُ

مَا مَاتَ مَنْ أَضْحَى لِمِثْلِكَ منجباً يَا خَيْرَ نَجْلٍ في الملوك نجيبُ[9]

ما مات من خلف فرعاً صالحاً ك" أبو حمو" والمعنى تداوله كثير من الشعراء، والقصيدة تجمع بين الرثاء والتهنئة.

التخلص: ختم بعض الشعراء قصائدهم بالتوسل للخالق وطلب العفو والرحمة كا"ابن حمديس الصقلي" في رثاء متبناته:

أيا ربّ إنّ الخلقَ لا أَرْتَجِيهُمُ فكلّ ضعيف لا يمرّ و لا يُحلي

بِحِلْمِكَ تَعْفو عن تعاظم زَلّتِي وَفَضْلِكَ عَنْ نَقْصِي وَعلْمِكَ عن جهلي[10]

وجاءت قصائد العهد الزياني تزخر بتمجيد الرسول الكريم ρ، نظراً لشيوع المولديات إشراف السلاطين على تنظيمها سنويا، والتباري كان جليا بين الشعراء في هذا المجال.

وقد يلجأ الشاعر إلى تقديم النصح والدعوة إلى التآزر، أو يعمد إلى تلخيص المأساة في نهاية قصيدته حين يأتي بالبيت الأخير تجسيداً للغرض الذي من أجله أنشأ القصيدة.

الوحدة الفنية في المراثي الجزائرية القديمة: المرثية نظرة وجدانية نفسية تسيطر على الراثي ومن هنا نستطيع أن ندرك أنّ: «ما نسميه بالوحدة الفنية في القصيدة ليس في الحقيقة إلا الوحدة العاطفية، وأنّنا عندما نذكر عبارة (الوحدة الفنية إنما نعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد، أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية نفسية ذات لون محدد في العمل الفني كله، أنّ الصور الشعرية بكلّ أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي هي وسيلة الفنان لتجسيد هذا الإحساس)»[11]، وعليه ثمَّة وحدة تسود شعر الرثاء، ويمكن تسميتها وحدة الصراع بين الحياة والموت، أو وحدة الإحساس بالفقد والحزن والأسى واليأس.

يقول "أبو حمو ":

صَبٌّ تذكر عهدا بالحمى سلفــاً فظلَ يسكب دمعاً هاطـلاً و كفا

و بات من شدّة الإشراف في قلـقٍ و خامرتْ عقلَه الأفكارُ فاختلفا[12]

القصيدة سبعة وثلاثون بيتاً، بدأها الشاعر بالذكرى التي أهاجت دموعه، ثمّ عرّج معاتبا الدّهر، وبعد ذلك ندب الوالد وأبنّه، ثمّ عاد إلى معاتبة الدّهر الذي أفجعه بموت والده، وختم القصيدة بالإذعان والاستسلام لمشيئة الخالق. والقصيدة يشع منها جو الحزن والألم والفراق، لأنّ موضوعها واحدٌ هو الرثاء، وهكذا نستطيع أن نمضي مع جل القصائد.

المعاني: إذا كانت عناصر الأدب هي العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال فإنّ«للمعاني أهمية كبرى في تشكيل مادة الأدب وهي عنصر من عناصره الأساسية»[13].

والشعر الجزائري القديم يمتاز على العموم بالوضوح والسهولة، والبعد عن الحوشي والعمق والتكلف، ومعانيه بسيطة تكاد تكون سطحية، فهي خالية من الصور الفلسفية العويصة، والتراكيب المعقدة، التي تحتاج إلى فكر عميق «لا يختلف المغاربة عن المشارقة في رثاء الميت والتفجع عليه، والمغالاة في وصفه ووصف الرزء به فالأسلوب والتفكير واحد، والمعاني والتعابير متواطئة»[14]، ومع ذلك فهو يمتاز ببعض الخصائص نستطيع أن نجملها فيما يلي:

1. توظيف البيان وخاصة البديع لتصوير المعاني وإبرازها.
2. بساطة المعاني وسهولة العبارات حيث ظهرت الأفكار بشكل واضح.
3. الإفراط في تأبين الميت وتعداد خصاله.

العاطفة: الرثاء إحساس بالألم فتجربة الشاعر صادقة، ومن ثمَّ تصبح العاطفة قوية تفيض بالمعاني التي يتجلى فيها الاتجاه الوجداني والديني، ومعيار القيمة في عاطفة الشاعر هو صدقها، وتكون متقدة كما رأينا ذلك عند "بكر بن حماد" في رثاء ولده "عبد الرحمن" أو عند "أبو حمو موسى الزياني" في رثاء والده، لأنّ المرثي في الحالتين قريب إلى النفس، وتكون هادئة عندما لا تربط الشاعر بالمرثي علاقة قرابة، و مثال على ذلك: مراثي "ابن هانئ الأندلسي" و"التلاليسي" و"الثغري" وغيرهم، فرثاؤهم يعتمد على التأبين بشكل واضحٍ وعلى التعازي تقرّباً من الحاكم، حتى في رثاء المدن فالشاعر الذي عاش التجربة وكان من صنّاعها، وشاهد تفرق خلانه وأهله تكون عاطفته قوية مليئة بالمعاني مثلما ظهر ذلك في رثاء " القيروان "

لـ"ابن رشيق المسيلي" «إنّ أعظم إحساس بالفاجعة، وأكبر لوعة عبّر عنها "ابن رشيق" في (الرثاء) عكسها رثاؤه مدينة القيروان المدّمرة فتفتت لذلك نفسه حسرة وأسىً»[15]، ولكن الشاعر الذي لم يعايش الحادثة بل حاول تصويرها نجد عاطفته أقل لوعة وتوهجا.

الصورة الفنيّة:الصورة الفنيّة هي الحد الفاصل بين برِدة العقل وتوقد العاطفة وبها ندرك سر الأشياء المتخفية ، أن نبعد العقل نهائياً من فضاء الشاعر إذ لولاه لاسترسل في هذيانه

التصوير بالطبيعة: تعد الطبيعة – بكل ما تنطوي عليه من موجودات وظواهر- المصدر الأساسي في إمداد الشعراء بمكونات الصورة، فالشعراء – بداهة- لا ينشئون صورهم يؤلفونها من الفراغ، وإنما يستمدون معظمها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة والحية، نامتة والمتحركة التي تزخر بها الطبيعة من حولهم، وباعتبار خضوعها للرؤيا والمشاهدة ولسائر الحواس الأخرى، تقوم بدور كبير في توفير المادة التي يعتمد عليها الشعراء في تشكيل تجاربهم وخبراتهم، وصياغة أفكارهم وصورهم. ومن خلا ل الإحصاء الذي قمت به لتصنيف الصور التي شكلها شعراء الجزائر القدماء من المصادر الطبيعية – ساكنها ومتحركها – وجدت أن الجانب الأكبر منها مستمد من الطبيعة الجامدة، الأمر الذي جعلني أقف عندها في المحل الأول لمعرفة ما جسدته موادها من معان وصورته من أحاسيس ومشاعر وأفكار.

التصوير بالطبيعة الجامـدة:

النـور: من أبرز عناصر الطبيعة الجامدة النور وما يتصل به من عناصر مشرقة سواء في مصادرها أو مظاهرها، لأن التصوير بالنجم والشمس والبدر والكواكب والشهب وما إليها، تميزه صفة الإشراق والتوهج فهي القاسم المشترك بين هذه العناصر جميعا، وقد حظيت الكواكب والنجوم بالنصيب الأكبر من الاستخدام من بين سائر عناصر الطبيعة المضيئة التي استلهمها الشعراء، وقد استطاعوا من خلالها تجسيد معاني الرفعة وعلو الشأن وبعد الهمة إلى جانب المجد والعظمة والألمعية.

الشـمس: تأتي مادة الشمس في صدارة مصادر النور التي وقفت عندها باعتبارها الكوكب الأشد توهجا وضياء وبها صور" عفيف الدين التلمساني" علوم ولده وعلو شأنه بالشمس:

مَـا فَقَدَتْكَ الأَقْرانُ يَـا وَلَـدِي   وَ إِنّـما شَمْسُ أُفْقِـهِم فقـدُوا

كما صور الشعراء بمسار الشمس، كقول "الثغري" حين شبه موت والد أبي حمو موسى الزياني بالمشرق ودفنه بالمغرب كشروق الشمس وغروبها والصورة موفقة لأن في شروق الشمس بداية اليوم وفي الغروب النهاية والزوال، بقوله:

حَمَلُوهُ من شرقٍ لغربٍ فاغتدَى   كَطُلُوعِ شَمْسٍ بادرت بغروبِ[16]

الملاحظ أن مادة الشمس جسّدت ذات المعاني التي جسّدها كل من النجم والكوكب والشهاب والبدر والهلال، وقد اقتصرت موصوفاتها على الإنسان وعلو شأنه ومدى العلوم التي بلغها.

البـدر: " البدر" أداة استعملها جل الشعراء، إما في صورهم الرثائية حيث كانت ترمز إلى الأفول والزوال، أوالمدحية إذ كانت ترمز إلى الطلعة البهية والإشراقة النيرة .

وشبه " ابن الربيب" المرثي ببدر طالما بدد ظلام الجهل، مصورا بالليث والبدر والبحر في لوحة واحدة، حين قال:

يَا قَبْر لا تظلــمْ عليه فَطَالَمَا   جلّى بغرته دُجَى الإظلامِ

أَعْجِبْ بِقَبْرٍ قَيْسَ شِبرٍ قَدْ   ليثاً و بَحْرَ ندى و بدرَ تَمَامِ[17]

النجـم: حظي النجم بنصيب لا يستهان به في مجال التصوير من بين العناصر الطبيعية المضيئة التي استلهمها الشعراء، واستطاعوا من خلالها تجسيد معاني الرفعة والسمو وبعد الهمة، وقد استأثر الإنسان بأغلبها، كقول "محمد بن الحداد الواد آشي":

رأيتُ نُجُومَ الليلِ تَبْكِي حَزِينَةً   على فقد من كان قطبَ زمانه[18]

د) **الكواكب**: يقول "ابن هانئ" :

وَرَاعَى النُّجومَ   فأعْشَيْنَهُ   فَبَاتَ يَظُنُّ الثُّرَيَّا السُّهَى[20]

الشهـب: صور الشعراء بالشهب لشدة توهجها وسرعة أفولها استحضر المعنى " ابن هانئ" في رثائه لطفل:

إِنَّما كانَ شِهَاباً ثَاقِبًا صَعِقَ الَّليْــل له ثُمَّ خَمَدْ[21]

النـار: النار تحرق الأكباد والحشا وقد مثل بها الشعراء الحزن الذي يفتت الكبد ويدمي القلب، يقول " بكربن حماد":

فَيَا نَسْلِي بَقَاؤُكَ كَانَ ذُخْرًا وَفَقْدُكَ قَدْ كَوَى الأكبادَ كَيَّا[22]

وكثيرا ما جمع الشعراء في صورهم بين الضدين الماء والنار، فالدمع الذي تذرفه العين أنّى له أن يطفئ النار التي تذيب القلب؟

التصوير بالمـاء: الماء وما اتصل به من غيوم وبحار وسحاب وغيث، لها حضور في حياة الشاعر لما توفره من صور فنية تعكس خلجات نفسه، وتجسد معاني الوفرة والغزارة وكذلك السخاء والكرم، لكنها أقل من العناصر السابقة.

يقول" الثغري":

جَفَّتْ يَنَابِيعُ النَّـدَى مِـنْ بَـعْدِهِ و الجـودُ أَجْدَبَ مِنْ كلّخَصِيبِ[23]

البحر: البحر باتساعه و بخيراته يعد مادة ثرية لتقريب المنزلة التي بلغها الفقيد من جود وعلم، كقول "ابن جنان البجائي":

وَغُيِّبَ طودٌ في صعيـد لحدٍ وَ غُيِّـض بحر في ثرى مُتَلَاحِكِ[24]

النبـات: النبات بطيبه ونضارته وجناه وفروعه يعتبر مادة ثرية للتصوير.

معنى جاء به "ابن حمديس" في قوله راثيا نفسه:

وَ وُجِدْتُ بالأضـدادِ في جسـدِي غُصْنٌ يَلِيـنُ وَ قَامَـةٌ تَقْسُـو[25]

شبه الشاعر قامته التي تلين بالغصن الغض ولكنها في نفس الوقت تقسو على الاعتدال، ضدان استطاع الشاعر أن يبرزهما في بيت واحد بتصوير– أراه – بديعا.

المعادن: استعمل الجزائري القديم – كغيره – المعادن في شتى مناحي الحياة، ومنها السيف والرمح والجواهر... وباتت إحدى وسائل التصوير لدى شعرائهم. فـ"عفيف الدين التلمساني" يصور أسنان ولده باللؤلؤ النضد، في قوله:

أَيْنَ الثَّنَايَا التي إذا ابتسمْتَ أو نَطَقْتَ لاح لؤلؤ نَضِدُ؟[26]

السلاح: استعمل القدماء السلاح للصيد ولمقارعة الأعداء، وقد صور الشعراء بأنواع الأسلحة فقد جعلوا للمصائب وللردى سهاما تصيب فتدمي أو تقتل:

أداة وظفها " بكر بن حماد"في قوله:

وَكَانَ في الحرب سيفا ماضيا لَيْثًا إِذَا لَقِيَ الأَقْرَانَ أَقْرَانَا[27]

الجبال: الجبال بشموخها وثباتها في الأرض، تعد مادة لتصوير عزم وبأس المرثي، يقول "بن حمديس الصقلي":

عَزَاءٌ جمَيلٌ في المصاب فإنّكُم جبَالُ حُلُومٍ بَلْ طَوَالِعُ أَنْجُم[28]

الكثبان: الكثبان تتشكل وتتلاشى بفعل الرياح والصورة تصلح لتمثيل ما لا يقر على حال. أخذ المعنى "ابن حمديس" وقال مصورا يوم القيامة، بقوله:

سَيَنْسِفُ اللهُ شمَّ جبالها كَمَا تَنْسِفُ الرِّيَّاحُ مُنْهَالَةَ الكُثبِ[29]

الظل: الظل يلازم صاحبه ويتمدد وينحسرمثل عمر الإنسان، يقول "ابن هانئ":

والمرءُ كالظّلِّ المديدِ ضُحًى وَالفَيْءُ يَحْسُرُهُ فَيَنْحَسِرُ[30]

إجمالا كان التصوير بالطبيعة الجامدة بارزا في جل القصائد محل الدراسة.

التصوير بالطبيعة الحية: استقى بعض الشعراء صورهم من عا لم الحيوان، والحيوان كائن متحرك ذو شعور وسلوكات متعددة، وقد شكلت الطبيعة الحية كما لا يستهان به في مجال التصوير لدى شعراء الجزائر القدماء

الأسد: يعد الأسد أبرز الحيوانات المتوحشة التي استوحاها الشاعر باعتباره رمز الشجاعة والجرأة والإقدام وغيرها من صفات القوة والبأس.

يقول "أبو حمو موسى الزياني" مشيرا إلى الدنيا التي تفتك بالجميع:

وَلَكَمْ غَدَا فِي أَسْرِهَا مِنْ مَاجِدٍ   وَلَكَمْ لَهَا مِنْ ضَيْغَمٍ مَصْرُوعِ[31]

الفرس: استغل الشعراء من الفرس ميزته الأساسية المتمثلة في السرعة والجموح، كقول"ابن هانئ":

يَحْدُو بِنَا وهْوَ رَسْلُ العِنَانِ   وَيُدْرِكُنَا وَهْوَ دَانِي الخُطَا[32]

الجمل: صورة الجمل لم تكن بارزة الحضور لدى شعراء الجزائر القدماء، فـ " بكر بن حماد" صور نفسه بالجمل المتهالك لما كبرت سنه وألمت به الأحزان قائلا:

أَحْبُو إِلَى الموتِ كَمَا يَحْبُو الجملُ   قَدْ جَاءَنِي مَا لَيْسَ لِي فِيهِ حِيَلْ[33]

المهاة: التصوير بالظبي والغزال والمها يفوح برائحة التراث وصور القدماء، فالشعراء لم يكلفوا أنفسهم عناء التجديد فيها أو الإضافة إليها، وإنما اكتفوا فقط بترديد الشائع المتداول في قصائدهم، يتجلى ذلك في قول "ابن رشيق":

وَبِكلِّ بِكْرٍ كَالمهاةِ عَزِيزَةٍ   تُسْبِي العُقُولِ بِطَرْفِهَا الفَتَّانِ[34]

الطيور: تعتبر الطيور بنوعيها الكاسر والمستأنس مصدرا من مصادر الطبيعة الحية لدى الشعراء، فالحمامة رمز السلام ورسول العاشقين وصاحبة النواح الشجي، والغراب رمزالشؤم والبين.

يقول "ابو حمو موسى الزياني":

وَكَمْ حَمَامَة وَصْلٍ بَيْنَنَا صَدَحَتْ   وَكَمْ غراب النَّوى في غصنها وَقَفَا[35]

أما الأنواع الكاسرة مثل الغراب والنسر والعقاب فلم يستدعها الشعراء إلا في القليل النادر، وباستثناء الغراب جسدت هذه الطيور جميعا معنى الشدة والبأس، وكانت حكرا على الإنسان.

المصادر الثقافية: نعني بالمصادر الثقافية «ما اختار الشاعر من صور وفرها له نظره في المعارف الإنسانية، أو ما لا يدرك الإنسان حقيقته إلا إذا سمت نفسه إلى عالم القيم الخالدة»[36]، ولن يتأتى له ذلك ما لم يكن ذا ثقافة واسعة.

أعلام الأدب العربي: يزخر الأدب العربي بأعلام كثر فهذا " ابن جنان البجائي" مصوراً خطابة " سهل بن مالك "

وَمَنْ لِمَقَامِ الحَفْلِ يَصْدَعُ بالتـي تَقَصُّ لقسٍ مِنْ جَنَـاحِ المدَارِكِ[37]

إشارة إلى " قس بن ساعدة الإيادي" وقديما قالوا: «أخطب من قس».

وافتخر" التلاليسي" بمنزلته في المدح والرثاءقائلا:

قَبْلَ المماتِ نَظَمْتُ فيهِ مدائحاً يَقِفُ الحُطَيْئَةُ دُونَهَا وَ جَرِيرُ

والآن أرثيه و أبكيـه بمـا يَبْدُو و لِلْخَنْسَاءِ فيـه قُصُورُ[38]

التصوير بالدين و الأخلاق: الدّين والأخلاق مقومان متكاملان أساسيان في المراثي الجزائرية القديمة، لأن الجزائري القديم كان شديد التشبث بدينه «ومما زاد في استمساك أهل المغرب بالنصوص الشرعية من قرآن وسنة، والإعراض عن التخريج والتأويل وإعمال الرأي، التمرد السياسي وظهور الفرق وثورات الخوارج والشيعة»[39]، فكان الشعراء نموذجا من هذا النسيج، وقد انعكس ذلك على أشعارهم التي حفلت بالألفاظ والصور الإسلامية، باعتبارأن التصورنشأ عن الإدراك الحسي «استحضارصور المدركات الحسية عند غيبتها عن الحواس من غير تصرف فيها بزيادة أو نقصان أو تغيير أو تبديل».[40]

أعلام القصص القرآني: شبه "بكر بن حماد" قاتل الإمام "علي كرم الله وجهه"بعاقر ناقة " ثمود"، الذي توعده القرآن الكريم بالشقاء، فكلاهما ارتكب جريمة شنعاء، بقوله :

كَعَاقِرِ النَّاقَةِ الأُولَى التي جَلَبَتْ عَلَى ثَمودَ بِأَرْضِ الحِجْرِ خُسرَانَـا[41]

التاريخ: التاريخ- أحداثا وعبرا- يعد مصدراً من مصادر التصوير، وكان لتاريخ العرب في الجاهلية الحظ الأوفر في التصويرلأنّه تاريخ خصب ومعين لا ينضب، يستمد منه الشاعرصوره الفنية وأخيلته

فقد نسب " ابن هانئ الأندلسي" والدة الأميرين إلى قحطان ومضر فيقول:

مِنْ بَعْدِ مَا ضَرَبَتْ بِهَا مَثـلاً قَحْطانُ و اسْتَحْيَـت لهـا مُضَـرُ[42]

التصوير بالرمز: الرمز تعبير غير مباشر»عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينها وبين الفكرة مناسبة»[43]، يولد الرمز عندما يتخذ الشاعر المظهر الواقعي رمزاً لفكرة تختفي فيه،

وهكذا: «يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغناء وفي المآساة والقصة وأبطالها»[44]. ولبلوغ ذلك لابد من توظيف: «المثل والاستعارة والمجاز والتلميح والكنايات والأمثال التي تدور حول الحيوانات والأساطير في ديانات الوثنيين والقصائد الملحمية والأقاصيص والحكايات»[45]، حتى الألفاظ توحي أحياناً بصور شعرية لا حصر لها، فلفظ (الشمس) له تاريخ طويل من الاستعمال في شعر العرب، حيث أنّ: «تأثير (الشمس) يسري في معظم ألفاظ اللغة العربية الأخرى حين تنتظم في أنساق وجملٍ ومن أجل ذلك يحق لها أن تدعى (لغة الشمس)».[46]

رمز "ابن حمديس الصقلي" إلى الموت والإنسان بهذه الصورة البيانية:

وَ خَلَّفْت في حِجْرِ الكَآبَـةِ لِلْبكَا بنات لأمٍ، في مفَارقـةِ الشَّمْـلِ

يُرَيْنَ كَأَفْرَاخِ الحمامةِ صَـادَهَا أَبُو ملحمٍ في وكره كأَبـي الشِّبـلِ[47]

فالحمامة رمز للسلام والطائر الجارح رمز للموت، وأنّى للحمامة الصمود أمام هذا الجارح؟ وطالما رمزوا للغراب بالشؤم فقالوا "غراب البين " و" أشأم من غراب".

أمّا "ابن هانئ الأندلسي" فيقول:

دُنْيـا تَجْمَعُنَـا وَ أَنْفُسنَـا شَذَر علـى أحْكـامِـها مَـذَر[48]

ولفظ هذا المثال قولهم: " تفرقوا شذر مذر" ويقال:"ذهبت إبله شذرمذر"، لاشك أنّ للمثل صورة في الذاكرة الشعبية تؤهله أن يكون رمزاً، فما تجمعه الدنيا يفرقه الموت، وله أيضا:

أَأُهْضَـمُ لا نَبْعَتِـي مَرْخَـةٌ وَ لَا عزَمَـاتِي أَيَـادِي سَبَـأ[49]

أصله" ذهبوا أيادي سبأ " يقال لمن تفرقوا في كل اتجاه، وقد صاررمزا لمن تفرقوا ولا يرجى اجتماعهم، وقوله كذلك:

وَ لَقَدْ حَلِبْتُ الدَّهْـرَ أَشْطُرَهُ فَالأعْذَبـان الصَّـابُ و الصَّبِرُ[50]

هذا البيت إشارة إلى المثل القائل: " قد حلبت الدهر أشطره، فعرفت حلوه من مره " ويرمز للرجل العا لم بتقلبات الدهر والمستشعر لعواقب الأمور، وله أيضا:

وَ مَا العَيْنُ تَعْشَقُ هَذَا السُّهَاد وَ وَدَّ القَطَـا لَوْ يَنَـام القَطَا[51]

أصله " لو ترك القطا ليلا لنام " يضرب لمن حُمل على مكروه وقد صاررمزا متداولا. وفي رثائه لـ" ابن إبراهيم بن جعفر " يقول:

إنّهـا شِنْشِنَـةٌ مِنْ أخْزَمِ قَلَّمَا ذُمّ بَخِيـلٌ فَـحُمِدْ[52]

أصله " شنشنة أعرفها من أخزم " يضرب مثلا للرجل يشبه أباه فهو يرمزلسطوة الدّهر التي لا تعرف الرفق ولأيامه التي تبلي كل جديد.

والملاحظات الختامية التي يمكن أن أجملها عن الصور، هي كالتالي:

1. الصور أسلوبها منبثق عن المدارك الحسية، ولعلّ حاسة البصر أنشطها في تشكيل هذه الصور.
2. أما الصور التي استغلها الشعراء فهي على نوعين: صورٌ واقعية تصور الأمور على حقيقتها، وصور خيالية مثّلت عن طريق المجاز.
3. الصور والأخيلة مستمدة أحياناً من المخزون الثقافي للشاعر وأحياناً أخرى منتزعة من الطبيعة ومن الحياة اليومية.
4. للرمز وجود في بعض قصائد الرثاء الجزائري القديم بتفاوت من قصيدة لأخرى ومن شاعر لآخر.

الخصائص الأسلوبية:

الألفـاظ: إذا كانت عناصر الأدب هي الفكرة والعاطفة والخيال والألفاظ، فإنّ «اللفظة تعتبر السبب الأساسي لكلّ نقد يوجه إلى اللغة، ولا غرابة في ذلك؛ فاللفظة هي أصغر الوحدات ذات المعنى في الكلام المتصل»[53]. ويراها "شوقي ضيف": «أول ما يلقانا في الشعر ألفاظها وهي ليست ألفاظاً محدّدة الدلالة، يدل بها الشعراء على أشياء حسية، من واقعهم الخارجي، فإنّهم لا يعبرون عن هذا الواقع ومسمياته الحقيقية. وإنما يعبرون عن واقعهم النفسي وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس».[54]

وما دام الكلام عن الرثاء فلابد أن تكون الألفاظ ذات بعد إنفعالي ودلالي، يتناسب ونفسية الشاعر في هذا الموقف الحزين المؤلم، لأنّ «اللفظة صوت وضع ليكون رمزاً للمعنى»[55]، وهي تتجاوز معناها المعجمي لتنصب على عمق النفس فيكون ذلك تجسيداً لحالة نفسية يعيشها الشاعر.

ف" بكر بن حماد" في مرثيته لولده يعطي اللفظة قيمتها الجمالية والتعبيرية عندما يصور حزنه وفاجعته بفقد ولده. فالدراسة اللفظية لهذه الأبيات تفضي إلى فهم الحالة النفسية للشاعر غداة إنشادها، مثل: بكيت، تولوا، هلكت، فقدك، كوى، حزناً، خلو، آيساً، تأسف، غروب، الهم، هي ألفاظ تشبه الزفرات أطلقها الشاعر مشحونة بالأسى.

التكرار: عمد بعض الشعراء إلى تكرار بعض التراكيب «كميزة من ميزات الأسلوب الرثائي، بجانب كونها ضرباً من الولولة و الندب و أيضاً لارتباطها بظروف الشاعر النفسية وشدة انفعاله وتأثره»[56].

يقول "عفيف الدين التلمساني":

أَيْنَ البَنَانُ الّتي إذا كَتَبَـتْ   وَ عايَنَ النّاسُ خطّهَا سَجَدُوا

أَيْنَ الثَّنَايَا الّتي إِذَا ابْتَسَمَتْ   أَوْ نَطَقَتْ لَاحَ لُـؤْلُؤٌ نَضِــدُ[57]

هذا التكرار وما يصاحبه من ايقاع بمثابة الضوء الذي يسلطه الشاعر على الأعماق فيسهل الاطلاع على خباياها، فهو «يجيئ في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة؛ ومن ثمَّ فإنّ العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور إلى درجة غير عادية. واستناد الشاعر إلى هذا التكرار يجعله يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية»[58].

الأسلوب: الأسلوب كما يراه "عبد القاهر الجرجاني" «هو المذهب من النظم والطريقة فيه»[59]، أمّا "أحمد الشايب" فيعرفه بقوله: «هو طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ و تأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير»[60]

ومما سبق فلا مناص للدارس من تعدي حدود اللغة والتعابير التي استعملها الشاعر، حتى يقترب من جوّ الشاعر الفكري والعاطفي أثناء ممارسة الإبداع.

بعد القراءة المتأنية لقصائد الرثاء السالفة وجدت غلبة الأسلوب التقريري على بعض القصائد ممّا أدى إلى ضعف الخيال وندرة الصور الشعرية الجذابة، وقد ارتبط شعر الرثاء بالحوادث الهامة واتسم بالإيجاز وقوة التعبير ووضوح المعاني، وكلّ ذلك كان انعكاساً لحياة الشعراء البسيطة البعيدة عن التعقيد، كما اهتم الشعراء بترتيب المعاني وتسلسل الأفكار

وترابطها، لأنّ الشاعر يفكر وينفعل ويتأثر بالأحداث من حوله، فيتحول شعره إلى متنفس للتعبير عن الانفعالات والأحاسيس المكبوتة داخله، والرثاء تجربة حقيقية وإحساس بالألم والحزن ومرارة الفقد.

يقول" الحوضي" في رثائه لإمام الموحدين "محمد بن يوسف السنوسي":

يَا أَوْحَدَ العُلَماءِ يـا علماً بــه   كُلّ العلومِ بَدَتْ لَنَا أَنْحَـاؤُهَـا

يَا دُرَّةَ الزُّهَّادِ يا غَوثـاً بـــه   يُرْجَى لِأَمْرَاضِ القُلُوبِ شِفَاؤُهَا[61]

ومن الأساليب التي تناولها الشعراء أحياناً تقريع الناعي لأنه نذير شؤم، كقول "ابن جنان البجائي":

أَلَا أَيُّهَا النَّـاعِي لَكَ الثّكْلُ لَا تَفُهْ   بِهَا إِنَّهَا أُمُّ الدَّوَاهِي الدَّوَاهِكِ[62]

المعجم الشعري: بالنظر إلى الألفاظ التي وظفها الشعراء، وجدنا أكثرها سهلة بعيدة عن الإغراب، وتنتمي إلى حقول معرفية شتى وبنسبٍ متفاوتة من شاعر لآخر ومن قصيدة لأخرى.

أ) **الألفاظ الدينية**: استخدم جلّ الشعراء كلمات دينية: الله، الجنّة، المؤمنون، القسم بأنواعه، النبي، الفردوس، الإمام، وهي كثيرة الحضور، فالقصائد يغمرها جو ديني مكتمل أوحت به الألفاظ الدينية والعبارات الزهدية.

ب) **الألفاظ السياسية**: لأنّ المراثي قد شملت القادة والشخصيات السياسية والمدن فالدارس لا يعدم إشارات سياسية، كقول " ابن هانئ الأندلسي" وقد ذكر الدولة:

دولة سعدٌ و فحل منجبٌ   و شباب مثل تفويـف البرد[63]

أو قول " ابن رشيق المسيلي" في رثاء " المعز بن باديس" حين ذكر المملكة والملك:

لِكُلّ حَيٍّ وَ إِنْ طَالَ المدى هُلكُ   لَا عِزُّ مَمْلَكَةٍ يَبْقَى وَ لَا مَلِكُ[64]

الدولة والمملكة وأمير المؤمنين وأمين الملك والخليفة وغيرها كلمات ذات بعد سياسي، قد تفيد الباحثين في التاريخ والاجتماع. ونستنتج أنّ القصائد التي قيلت في رثاء القادة والحكام كانت تحمل دائماً ألفاظاً ومعاني سياسية تناسب تلك الفترة.

ج) **ألفاظ الطبيعة:** الشعر الجزائري القديم لم يكن بدعاً من بين أشعار العرب، فقد نما وازدهر منذ طفولته في أحضان الطبيعة، و كان صدىً عميقاً لهذه البيئة، فقاموس الشاعر اللغوي كان حافلا بالألفاظ الطبيعية والبيئية، لأنّ صوره كانت حسية إلى حد بعيدٍ، وحسبنا أن نشير باقتضاب إلى بعضها.

ف"ابن رشيق المسيلي" يستحضر البدر والهلال والبحر والساقية في قوله:

ذَهَبَ الحِمامُ بِبَدْرِ تَمٍّ لم يَـدَعْ مِنْهُ التُّقَى إِلّا هِلَالُ مِحَاقِ

وَ حَوَتْ جُنُوبُ اللّحدِ بَحْراً زاخِراً تَرَكَ البِحَارَ الخضرَ وَهْيَ سَوَاقِي[65]

وممّا سبق نستنتج أنّ:

1. قاموس الشاعر الجزائري القديم كان حافلا بالألفاظ الطبيعية المستمدة من البيئة.
2. الصور الطبيعية كانت حاضرة بنوعيها المتحرك والساكن.
3. هناك تفاوت في استعمال المعجم الطبيعي من شاعر لآخر ومن قصيدة لأخرى.

وعلى العموم فقد كان الشاعر الجزائري ابن بيئته منها استمد ألفاظه وصوره.

د) **الألفاظ الجاهلية:** تناول الشعراء الجاهليون ألفاظاً كانت تناسب بيئتهم وزمنهم، وقد استمر استعمالها لدى بعض شعراء الجزائر في قصائد الرثاء محل دراستنا. كسقيا القبر التي يوردها " بكر بن حماد" في قوله:

فَلَا عفا اللّهُ عنه ما تحَمّلَهُ وَلَا سَقى قَبْرَ عِمْرَان بن حَطّانَا[66]

وإجمالاً تناقلت الأجيال كثيراً من الألفاظ الجاهلية، ووظفتها في إبداعها الشعري والنثري، وذلك للأسباب التالية:

1. خلود الشعر الجاهلي عبر العصور.
2. التشابه النسبي بين البيئة الجاهلية والبيئة المغاربية عموما.
3. الطبيعة تعتبر المصدر الأساسي للصور والأخيلة عند الشاعر القديم.

لغة التصوير كانت ولا زالت هي العربية بثرائها وتنوعها، وبتتبع قصائد الرثاء نستخلص ما يلي:

1. استعمل الشعراء الألفاظ بنوعيها المادية والمعنوية في جميع أشعارهم.
2. الألفاظ المعنوية كان لها الحضور الأكبر نسبة إلى الألفاظ المادية.
3. جل الألفاظ كانت مشتركة تداولها الكثير من الشعراء.

الإيقاع الموسيقي:

الإيقاع الموسيقي يعطي للفاجعة بعداً جوهرياً، يتمثل بالشكل الذي يواكب المضمون، وما نلاحظه في هذا السياق أنّ معظم القصائد لم تخرج عن بحور "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بل اعتمدت على وحدتي الوزن والقافية.

التواتر في البحور: هذا الجدول يوضح سلم التواتر الذي توزعت فيه البحور المستعملة على أشعار الرثاء.

الرقم	البحر	نسبة تواتره
1.	الطويل	%10 .42
2.	البسيط	% 21. 05
3.	الكامل	%78 .15
4.	المتقارب	%26 .05
5.	الوافر	%26 .05
6.	الرجز	%50 .03
7.	الرمل	%75 .01

8.	الخفيف	%75 .01
9.	المتدارك	%75 .01
10	السريع	75 .01

ة الجدول تبين أنّ شعراء الجزائر القدماء نهجوا نهج المشارقة ولم يخرجوا عن بحور"الخليل" إلاّ قليلا كموشحتي "التلاليسي" ولم ينظموا في بعض البحور كالمضارع والمجتث والمقتضب والمنسرح والهزج والمديد... وفي الجدول التالي نتعرف على نسبة أبيات كل بحر إلى مجمل الأبيات:

البحــــر	عـدد أبياته	نسبتها إلى مجمل الأبيات
الطويـــــل	440	%34 .33
الكـــامـــل	306	%57 .24
البسيـــــط	159	%77 .12
المتقــــارب	106	%51 .08
الرمـــــل	96	%71 .07
الخفيـــف	50	%01 .04
الوافــــر	44	%53 .03
المتــــدارك	17	% 01. 36
السريـــع	17	%36 .01
الرجـــز	10	% 00. 80

بالنظر إلى الجدول السابق يظهر أن شعراء الجزائر القدماء نظموا أكثر أشعارهم على البحور الأكثر استعمالا لدى الشاعر العربي القديم.

3) القوافي:

أما بالنسبة للروي فلم ينظم شعراء الجزائر القدماء قصيدة رثائية واحدة على:

- الشين والجيم و هما من أدنى الحنك(*) .
- الخاء وهو حرف لهوي حلقي.
- الظاء و الذال والثاء وهي أصوات ما بين الأسنان.
- الصاد والزاي وهي أدخل أصوات الأسنان في الجهاز.

- الطاء وهو أسناني.

4) تواتر حروف الروي:

أما الحروف التي استعملها الشعراء فهي كالتالي:

الحروف	نسبة الأشعار
اللام	% 54 .14
الدال	%54 .14
الميم	%72 .12
الهاء	%90 .10
العين	%09 .09
الراء	%27 .07
الياء	%45 .05
الباء	%45 .05
النون	%45 .05
الفاء	%63 .03
السين	%63 .03
الكاف	%63 .03
القاف	%81 .01
التاء	%81 .01

يتضح أنّ شعراء الجزائر القدماء استعملوا حروفاً كثيرة الشيوع في أشعار العرب، ربما يعود ذلك إلى ليونتها وطبيعتها، وهذه الحروف هي: – اللام والميم والنون والراء على الأقل – «أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً وأقربها إلى طبيعة الحركات»[67]

الهوامش:

1. محمد بن رمضان شاوش، الدر الوقاد، المطبعة العلوية بمستغانم، 1966م، ط1، ص87-88.
2. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980م، ص27.
3. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980م، ص27.
4. نفسه، ص170.

5. احسان عباس، ديوان ابن حمديس، دار صادر، بيروت، ب ت، ص478.
6. لسان الدين بن الخطيب، الاحاطة في أخبار غرناطة.
7. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، ص30.
8. إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، ص36.
9. إرشاد الحائر، ص308.
10. إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، ص 367.
11. مصطفى عبد الشافي الشوري : شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية ، الشركة المصرية للنشر ، ط1، 1995م، ص 129.
12. عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني ، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982م،ط2،ص336.
13. أحمد أمين: النقد الأدبي، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1963 م، ط 3، ج 1، ص 22.
14. محمد بن تاويت، محمد الصادق عفيفي: الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1969 م، ط 2، ص 421.
15. عمر بن قينة: أدب المغرب العربي قديماً، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، ص 83.
16. محمد الطمار ، تاريخ الأدب الجزائري، ص185.
17. محمد العروسي المطوي بشير البكوش انموذج الزمان في شعراء القيروان المؤسسة الوطنية للكتاب 1986م ط1 ص 114-115.
18. إرشاد الحائر، ص362.
19. إرشاد الحائر، ص362.
20. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، ص28.
21. نفسه ص122.
22. الدر الوقاد ص88.
23. الدر الوقاد ص88.
24. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص184.

25. إرشاد الحائر ص202.
26. إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، ص282.
27. إرشاد الحائر ص227.
28. الدر الوقاد ص 63.
29. إحسان عباس، ديوان بن حمديس، ص485.
30. نفسه ص35.
31. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ، ص170.
32. عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، ص335.
33. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الاندلسي، ص27.
34. الدر الوقاد، ص92.
35. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص 58.
36. عبد الحميد حاجيات، أبو حمو موسى الزياني، ص336.
37. عبد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981م، ب ت، ص186.
38. إرشاد الحائر ص 202
39. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص 190.
40. إبراهيم التهامي: جهود علماء المغرب في الدفاع عن عقيدة أهل السنّة، دار الرسالة الجزائر، 2002 م، ص 37.
41. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،ط2،1972م،ص 69.
42. الدر الوقاد ص63.
43. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، ص170.
44. موهوب مصطفاي:الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1982،ص 138.
45. نفسه، ص 139.
46. نفسه ، ص 139.
47. عبد الفتاح كليطو: الأدب و الغرابة ، دار الطليعة بيروت، 1982، ص 64.

48. إحسان عباس، ديوان ابن حمديس، ص366.
49. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، ص167.
50. نفسه ص27.
51. نفسه ص171.
52. نفسه ص29.
53. نفسه ص120.
54. مراد كامل: دلالة الألفاظ العربية و تطورها، نهضة مصر، القاهرة، 1963 م، ص 135.
55. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1962م، ص 29.
56. غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، 1973 م، ص 253.
57. مصطفى عبد الشافي الشوري:شعر الرثاء في صدر الإسلام،دراسة موضوعية فنية،ط 1،ص 109.
58. ارشاد الحائر ص227.
59. نازك الملائكة: قضايا الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، 1978 م، ص 287.
60. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: الإمام محمد عبده و الشنقيطي، دار المنار مصر، 1366 هـ، ص 361.
61. أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، 1976 م ، ص44.
62. ارشاد الحائر .ص372
63. نفسه ص 202.
64. كرم البستاني، ديوان ابن هانئ الأندلسي، ص125.
65. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، ص56
66. نفسه، ص57.
67. الدر الوقاد، ص63.

* استقيت هذه المعلومات الخاصة بمخارج الحروف من كتاب الأستاذ "محمد الهادي الطرابلسي": خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 45.

68. نفسه، ص 46.

الموروث الشعبي في" قصائد محمومة " للشاعر خليفة بوجادي " قصيدة بوغنجة و أبيُّ اللول في موسم العصيان أنموذجا "

د/ محمد الصالح خرفي

جامعة جيجل

قبل البدء "في الديوان" :

صدر ديوان"قصائد محمومة" للشاعر الجزائري خليفة بوجادي، في طبعتين مختلفتين؛ شكلا لا مضمونا ،الأولى سنة 2002 (بـ78 صفحة) من طرف مركز إعلام وتنشيط الشباب بسطيف ،والثانية سنة 2009 (بـ96 صفحة) من طرف الجمعية الثقافية الفنية لبلدية العلمة، المختلف بين الطبعتين –إضافة إلى عدد الصفحات – هو جانب إخراج الديوان إذ كان أكثر إتقانا وجمالا من الطبعة الأولى ،إضافة إلى ترتيب القصائد وعددها، إذ كانت القصيدة الافتتاحية للديوان في كلا الطبعتين هي واحدة "عيد سعيد"، لكنه غير في ما يليها في الطبعة الثانية وقدم قصائد أخرى بعد "عيد سعيد" ،وأضاف خمس قصائد أيضا للطبعة الثانية، و هي :(غادرت باريس ،فجر عيونك،مخيف، يا سعداه ، شاقني البيت العتيق) إذ كان عددها في الطبعة الأولى 26 قصيدة وانتقلت إلى 31 قصيدة في الطبعة الثانية كما حسن في صورة الغلاف الأول والأخير، وعدل في العديد من الأسطر الشعرية بالتغيير و الدمج.

اعر قدم وأخر وزاد بعضا من النصوص التي تبدو أنها تندرج في تجربة شعرية واحدة ،مع الإشارة إلى أن القصائد منفصلة عن بعضها في الطبعة الأولى لكنها متداخلة في الطبعة الثانية إذ لم تكن البدايات مستقلة في صفحة جديدة ، وهذا التداخل – في رأيي – راجع لتداخل التجارب ،وعلى القارئ أن يقرأ الديوان متصلا لا منفصلا ،وإن كانت العناوين تصنع الانفصال فذلك راجع إلى تباين الإيقاعات...

الموروث الشعبي في قصائد محمومة :

يجب الإقرار بشيء –أحسبه في اعتقادي صحيحا- بحكم ملامستي لتجربة الشاعر خليفة بوجادي– زمالة ودراسة وحوارا- أن الشاعر خليفة بوجادي شاعر شعبي باللغة الفصحى، إذ تدور مواضيعه مع الهم الشعبي والاجتماعي البسيط، بلغة شعرية راقية، حتى

لياته وذاتياته هي كذلك ،وهو شاعر اجتماعي بامتياز يلتقط ما يدور في المجتمع ويعيده شعريا.

أما الإقرار الثاني فهو أن الشاعر بدأ يلامس في نصوصه الشعرية ،الشاعرية[1] منذ اتجاهه إلى كتابة شعر التف ة والقصيدة المطولة ،المجزأة إلى مقاطع شعرية، تقصر أو تطول ،مرقمة أحيانا ومعنونة أحيانا أخرى،موظفا فيها الرموز والحكايات الشعبية مطعما إياها بتقنية السرد والحكاية، مستعيرا ذلك من الخطاب الروائي والقصصي ،وقد تجلى ذلك بخاصة في قصيدته "بوغنجة و أبيُّ اللول في موسم العصيان " وهذا راجع إلى اعتقاد راسخ لديه في أن " ثقافتنا الشعبية هي مستندنا و الأصل الذي لا ينبغي العزوف عنه " [2].وقد لفتت هذه القضايا مقدم الديوان الناقد محمد كعوان الذي قال في ذلك:" أول ما صدمني كقارئ و أنا نلقى هذه المجموعة الشعرية هي تلك الملكة الفنية الراقية التي تنبئ بوجود ذات شاعرة وراء هذا الخطاب الشعري، فاللغة الإيحائية و الأساليب الفنية و الرموز اللغوية، و محاولة خلق بعض الرموز من خلال إعادة بنائها معرفيا و إسقاط الدلالات القديمة و تحميلها دلالات جديدة تتماشى و المضامين المراد التعبير عنها وتلك النصوص الغائية التي تعلن حضورها داخل لحمة النص المتعالي و محاولته الخلق و التجديد و من ثم التجاوز و العدول " [3]

و قد أكثر الشاعر خليفة بوجادي من الرموز و استدعى الكثير من الشخصيات التاريخية و الدينية في قصائد الديوان"قصائد محمومة" واستعان بالموروث الشعبي في نص" بوغنجة و أبيُّ اللول في موسم العصيان" عبر طقسين اجتماعيين ؛ الأول خاص بالمطر، و الثاني بالعيد، و الحقيقة أن هذا الاستخدام عند الشاعر خليفة بوجادي أو عند غيره من الشعراء الجزائريين[4] يعني الارتباط بالماضي و الجذورو الارتباط بالثقافة البسيطة لعامة الناس و لسلوكياتهم و يومياتهم في مناسبات خاصة في غياب الوعي الديني عندهم أو بسبب الخلخلة في القيم الدينية التي يؤمنون بها.

الموروث الشعبي في قصيدة "بوغنجة"و"أبيُّ اللول" في موسم العصيان:

القصيدة إحدى القصائد الثلاث التي جاءت في الديوان على شعر التفعيلة، إذ على مدار 31 قصيدة كانت 03 قصائد من شعر التفعيلة و03 أخرى ممزوجة أو مركبة مابين الحر والعمودي، والباقي (25قصيدة) كلها قصائد عمودية، وهو تحيز واضح للشاعر خليفة

بوجادي ،وهذا راجع لثقافته و مرجعيته الشعرية ،وتمسكه بالموروث الشعري العربي،وكذالك راجع إلى التجربة الشعرية التي تفرض القالب الشعري.على أن تأتي القصيدة محور الدراسة من أولها لأخرها على شعر التفعيلة، و هي تتكئ على الموروث الشعبي فهذا له من الدلالات الفنية ماله، حيث تبرز تجدر الشاعر في مجتمعه، و كذا تشبعه بهذه الثقافة.

فالقصيدة " بوغنجة و أبيّ اللول في موسم العصيان"مكثفة ومحملة بالتاريخ العربي والإسلامي والأساطير والموروث الشعبي وقد استطاع الشاعر أن يستثمر كل هذه العناصر للتعبير عن حالته أو حالة واقع يتوق لرؤيته على ذلك الشكل "فالبحث في توظيف الحكاية هو بحث في صيرورتها في القصيدة في الوظيفة التي تضطلع بها، وهي وظيفة فنية تكون حكاية بمقتضاها مجاز للعبور من العالم الذي تحيل عليه إلى عالم النص ومن دلالاتها الأصلية إلى الدلالات الجديدة (5) .التي يصنعها النص الشعري الجديد.

فالقصيدة " بوغنجة و أبيُّ اللول في موسم العصيان"حكاية شعبية معروفة لدى عامة الناس ،أعادها الشاعر بطريقته الخاصة، مطعما إياها بعناصر جديدة ،وكيفها على حسب الذي تمثله أو حسب أنها يمثله، تشابكت الكثير من العناصر في لها،وأضحت غنية بالشخصيات التي تقنع الشاعر خليفة بوجادي بها ،من الماضي العربي ومن الماضي الجزائري، في تشكل قصة شعرية تصور ألما ومعاناة الواقع ،وحلم الواقع الذي يريده الشاعر.

فعنوان القصيدة " بوغنجة و أبيُّ اللول في موسم العصيان" يبدأ بالشخصية الأسطورية "بوغنجة" لكنه في متن النص الشعري يقدم الشخصية الأسطورية الأخرى "ابيُّ اللول"؛ فالشخصية الأولى تجلب المطر والثانية تعلن بداية أفراح العيد بطريقة فولكورية، لكن التوظيف داخل النص الشعري كان مخالفا ومغايرا لما هو في الثقافة الشعبية ،فـ"أبيُّ اللول" شخصية تعلن الأفراح في الواقع الاجتماعي المتعارف عليه –في سنوات خلت–لكنها في النص تحولت إلى شخصية مخيفة ومروعة:

ويسير "أبيُّ اللول"

ليزرع بالتهريج الخوف وبلوى الجوع

وينقص من تراث القرية

... ويسير أبيُّ اللول – وبالتهريج – على مهل :

عين تسعى لبقاء الزغرودة عالية

وبألحان العيد القمرية.

وله عين مخفية:

تحظى بالوصل وتكشف عورات الجدران

هذا عام يتخوف فيه الناس

ويشتاقون إلى الثمرات

وتعقبه أعوام مما أبقت مصدر للبشرية (6)

والأمر نفسه مع شخصية "بوغنجة" الذي كان رمزا لجلب الأمطار والخيرات في الثقافة الشعبية وهو في التراث الشعبي دمية مصنوعة (7) من تقاطع غصنين يلبس جبة ،ولأن الناس يتبركون به أثناء مواسم الجفاف طلبا للمطر ، يخرج أهل القرية جميعا يحملون تلك الدمية وينشدون كما جاء في النص الشعري:

" حرك رأسك، تروي ناسك "(8)

فهو لا يعدو أن يكون دمية تدخل في طقوس الاستسقاء لكنه اليوم تغير في الهدف وأصبح مخيفا :

وأبو الغنج إله المزن يساوم طهر القرية،

لن تسقوا ما بقيت عذراء في الخدر الغارق في الأعراف (9)

وكأني بالشاعر يعود للثقافة الفرعونية وفيضان النيل وتقديم القرابين لترضى الآلهة عن الناس مازجا بين هذا و ذاك..

فعنوان النص الشعري فيه شيء من الشاعر خليفة بوجادي خاصة في العنوان المتمم" في موسم العصيان"إذ أن حالة الشاعر حقيقة هي العصيان بفعل خطأ إداري .

و النص عبارة عن 06 مقاطع شعرية غير معنونة بل مرقمة من 01 إلى 06 يبدأ بخطاب الآخر المتجلي في الذات:

" هذي أنتاك على الكثبان الرملية..

فتزود منها لمسة عطر تذوي خمرتك الأبدية

و أرحل غيما ،... ارحل ريحا،

ارحل عصيانا ،يعزف غضبتك المضرية

ارحل مطرا ،يأتي المدن المنسية" ص 19

و في المقطع نفسه تتكرر الجملة الأولى:

هذي أنثاك على الكثبان الرملية

و غلالتها وجه للأدغال الغرقى،

تدعوك إلى ظمإ سار فيك

فتفاجئها ريح غريبة !!" ص 19

حيث جمع الشاعر بين الظمأ والغرق و أصبحت اللغة الشعرية تدور حول السقيا وجمع بين المفارقات وجعل الظمأ هو المسيطر على تلك المدن التي تسيطر عليها الكثبان الرملية.

أما بداية المقطع الثاني فكانت أيضا بالأنثى ليس تشوقا و أنما رثاء لحالها و معاناتها:

"هذي أنتاك ترتل آيات للحزن

محياها ينضح ماء الورد

بيمناها تابوت يحمل طهر أنوثتها

وبيسراها مرثية. " ص 20

، في النص و في الواقع هي محور عملية الاستسقاء ، بدأت القصيدة بها و انتهت بها كأنها نص شعري دائري في معناها و مبناها.

و لا تعود الأنثى إلى مع المقطع السادس و الأخير، ليرسم واقعا أليما و يوجه النصيحة لنفسه و لغيره ، حتى تتم المحافظة على هذه الأنثى

"يا شاعر عصر الذرة

أوصيك بأنثاك الكلمى خيرا

عود أنثاك دروس التاريخ

و إعراب المدنيه !

ليست كإناث الناس..." ص 24

فأنثى الشاعر مخالفة و مغايرة لكل الإناث فريدة وهي متميزة لذلك فهي مطلوبة من طرف الغول،الذي يمثل الإنسان المتعدد الأوجه.

وقد تلاحمت أجزاء النص و مثلت التجربة الذاتية و المعاناة الفردية للشاعر و قد طاع أن يحولها إلى معاناة جماعية لا تخصه لوحده ن خاصة إذا علمنا أن تهمة العصيان كانت جماعية...

"وأبيُّ اللول (10) ببغلته العرجاءَ

وقد لبستْ أثوابَ التهريج الورديّة

يتخلّلها نقشٌ للفقر الرافض رحلته

ويبشر كل الناس:

بتعديل الدنيا ومعاودة الطبقيه ..

ويسير « أبيُّ اللول »

ليزرعَ بالتهريج (الخوف) و(بلوى الجوع)

وينْقصَ من (التراث) القرية ..

هذا عامٌ للجوع،

وتعقُبه أعوام مما أبقت (مصر) للبشرية ..

ويسير « أبيُّ اللول »- وبالتهريج – على مهل:

عينٌ تسعى لبقاء الزغرودة عاليةً

وبألحان العيد القمْريّة ...

وله عينٌ مخفية:

تحظى بالوصل، وتكشف عوراتِ الجدرانْ،

وتحدّد موعد ليلته القَمَريّة ...

هذا عامٌ، (يتخوَّف) فيه الناسُ

ويشتاقون إلى الثمرات

وتعقبه أعوامٌ مما أبقتْ (مصرٌ) للبشريّة

"و«أبو الغُنج» [11] إلهِ المزن يُساومُ طهرَ القرية:
- لن تُسقَوا، ما بقيتْ عذراءٌ في الخدر الغارق في الأعرافْ
- لن تسقَوا، ما لم تُدعى كل الحسناوات ..
- لن تسقوا، ما لم تذري الريح عفافَ الأستار العرفيّة،
وأريدُ الزند البض جسورا
يهتف « واهيتًا » تحت المطر المنهوكِ من الأسفارْ
أسفا لبكارة هذي القرية:
تأتي أحياءَ «أبي الغُنج»،
وعذراواتٌ ترسلن الأنشودةَ صارخةً:
« حرِّكْ رَاسَكْ،تَرْوى ناسَك»
«حرِّكْ رَاسَكْ،تَرْوى ناسَك»،
و «أبو الغنج» المأخوذُ بنشوة صُنوبر الماء
يُحرك رأساً مثقلة بالرعدِ
ويملأ آنيةَ المستسقين
وتعود العذراواتُ إلى خدرٍ مخدوع في السنة المطريّة ..
أسفا لبكارة هذي القرية ... "

أبوالغنج مخادع و مخاتل و مساوم لم يكن ملبيا لنداء السقيا و قد خذل كل اللذين خرجوا له و هو واقع استطاع الشاعر أن يعبر عنه بقناع بوغنجة حيث كيّف معطيات الواقع و الحاضر مع الرمز الأسطوري.

في رمزية بوغنجة وأببيُّ اللول:

لقد أفاد الشاعر خليفة بوجادي من هذه الرموز الأسطورية ،وبنى جزءا كبيرا من نصه على هذه الرموز المستعادة و المحولة عن سياقها السابق إلى سياق جديد، يوافق رأي الشاعر وهدفه من التوظيف ،فالشاعر جعل منها عناصر بنائية في نصه الجديد ووظفهما "توظيفا إبداعيا جديدا يتماشى وطبيعة متطلبات العصر ومجرياته ، ووفق قيم إنسانية جديدة ولكنها

ذات أصول تواصلية ،من حيث جوهر الإنسان في نصاعة فكره وصفاء سريرته وصراعه مع قوى الشر والطغيان " [12]

فعلاقة الأسطورة بالشعر" علاقة ترابطية تكاد لا تنفصم أواصرها لسبب بسيط يكمن أن الشعر يمثل نقل التجربة الإنسانية إلى الواقع ،والأسطورة هي التجربة في حد ذاتها " [13] ، فالشاعر استعاد الرمز الأسطوري بحلة جديدة وانزاح به إلى دلالات جديدة وفق واقع جديد ،واقع الجزائر في التسعينات واقع أليم ، ألم الناس وألم الشاعر وهو في تمنراست يؤدي الخدمة العسكرية معاقبا، فهو ما بين واقع وحلم ، ما بين ماض وحاضر ،فالشاعر "ليس معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره [14] فهذه الإعادة مكنت الشاعر من إنتاج النص الجديد المغاير المفارق المبني على الأسطورة ورموزها فأصبح النص يحمل رمزية أسطورية بدءا من عنوانه أو ....الأولى " فالعنوان بقدر ما يثير القارئ ويعطيه الدلالات والشحنات باعتباره العلامة اللغوية للنص بقدر ما يسمى لمراوغته "[15] ، فأبي اللول ثم بوغنجة لا يوجد بينهما رابط منطقي إلا الرابط الشعبي والأسطوري أضاف لهما الشاعر تسمية الجملة " في موسم العصيان " وهي إشارة لحاله ووضعه " في العصيان " ونقله إلى أقصى الصحراء الجزائرية –عين امقل ثم أتول– كعقوبة له .

النص الشعري " بوعنجة وأبي اللول في موسم العصيان " نص مكثف كما أشرنا سابقا وتتجلى هذه الكثافة من خلال تداخل هذا النص مع الكثير من النصوص : لأن النص عا لم مهول مع العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده حيث يتأسس من رحم الماضي وينبثق "في الماضي "[16] و قد تجلى هذا التداخل من خلال الرموز و الشخصيات الموظفة داخل النص الشعري مع استعانته بالتناص و من ذلك:

أ– أوصيك بأنثاك الكلام خيرا..."استوصوابالنساء خبيرا" حديث شريف .

ب– الإشارة إلى عثمان بن عفان وعمرو بن العاص و الخليل ابن احمد و قدامة بن جعفر و ابن رشيق المسيلي,النابغة الدنياني .

توظيف الرموز و الشخصيات التاريخية الدينية و الأدبية في نص بوغنجة. و في الديوان ككل..

- نحو الباب العالي من آل عثمان،.

- فليأت بن العاصي: عمرو....في البشرية.
- مصر (هذا عام للجوع/ و تعقبه أعوام هما أبقت (مصر) للبشرية)
- خليل الشعر (الخليل ابن أحمد الفراهيدي)- قدامة (بن جعفر) — ابن رشيق (المسيلي)
- الذبياني (النابغة)- الكعبة-لبيد-قيس-تبوك- مؤته-بدر —الأوراس-لبنى — القدس- حطين-ليلى-كربلاء - العمدة (كتاب إبن رشيق- العمدة)
- لكنما عيناك حالمتان بالسفر البعيد / تناص مع قصيدة المساء لأبي ماضي
- هزي إليك بجذع الجرح/ تناص مع القرآن الكريم
- قفا نبك قد يحي البكاء المضاربا / تناص مع امرئ القيس
- بغداد-البيت العتيق-الحسين-تدمر-أبو الهول-طرابلس.
- وشم فرعوني (فرعوني لا يوجد في الديوان بل في المخطوط الأول قبل الطبع أطلعني عليه الشاعر و وجود ذكر مصر وكذا ذكر القرابين عند الفراعنة سبب وجود الكلمة ، لكن الشاعر حذف "فرعوني" عندما طبع الديوان).

هذا اللجوء إلى الماضي يلجأ إليه الشعراء كلما ألمت بهم و بأمتهم الخطوب و الأموال راغبين من خلال استحضاره في إشعال روح العزيمة و القوة في الشعب العربي و بعث الماضي المشرق من خلال استعراض انتصاراته الرائعة,و شخصياته العضيمة:كما كان اللجوء إلى التاريخ هربا من الواقع المتخلف"(17)

وهذا التوظيف و التكثيف دليل على تشبع الشاعر بالثقافة العربية و الإسلامية و موروث الشعر العربي القديم و الحديث

غنجة و أبيُّ اللول قناعان تقنع بهما الشاعر خليفة بوجادي حيث تم استغلالهما و جعلهما كأصوات بديلة عن الشاعر في مواجهة الظلم الذي يعانيه و يعانيه شعبه باعتبار الشاعر صوت الحق و المترجم مشاعر الشعب و الأمة ف"الرموز التي وظفت داخل الخطاب لا

تحيل بالضرورة على مدلولاتها القديمة (فهي) تعبر عن واقع معين و عن رؤيا الشاعر المعاصر الذي لا يكتفي بخلق أسلوبه بل يخلق رموزه كذلك"(18)

و لم يكتف الشاعر ببوغنجة و أبي اللول بل وظف الغول أيضا كرمز للتخويف

كما نجد في النص الشعري شيوع المقاطع الصوتية العديدة المغلقة ،في نهاية السطر الشعري أو الجملة الشعرية باستعمال السكون (هاء السكت) في مثل:

يأتي المدن المنسيهْ/ و الحان العيد العمريهْ/ و تعقبه أعوام مما أبقت مصر للبشريهْ/ عفاف الأستار العرفيهْ/ للريح الغربيهْ/ و بقد البان تعانق قبلتها الشرقيهْ/ أثواب التهريج الورديهْ/مخدوع في السنة المطريهْ/مفتون بالأحداق الزيتيهْ...

و هذا لتنويع الإيقاع و الجنوح إلى الخفة ،علما أن إيقاع النص الشعري يتداخل فيه الخبب مع المتدارك،

وبحثا عن المتجانسات الصوتية، وعقدا للصلة بين الصوت و المعنى لجأ الشاعر إلى ذلك. ليساء ئ أو السامع على الاندماج و تعويض الروي من البيت العمودي بهاء السكت المتكررة....

خاتمة:

بالعودة إلى النص الشعري الذي حاولنا من خلاله إبراز الموروث الشعبي نلاحظ أيضا جملة من التكرارات:

أولا: تكرار فعل (الأمر) ارحل 3 مرات بالتتابع، و الرابعة بعد سطر مدور مرتبط بالسابق: مرة غيما (ارحل غيما)و أخرى ريحا (ارحل ريحا)و أخرى عصيانا(ارحل عصيانا)و أخيرا مطرًا (ارحل مطرا)ص 19

ثانيا: تكرار أداة النصب و النفي لن مع الفعل المضارع تسقوا:

- لن تُسقوا ما بقيت عذراء في الخدر الغارق في الأعرافْ.

_لن تسقوا ما لم تُدعى كل الحسناوات..

- لن تُسقوا ما لم تدري الريح عفاف الأستار العرفيهْ !

ثالثا: تكرار جملة :؛ حرك رأسكْ يرْوي ناسَك // مرتين متتاليتين

و تكرار جملة يا شاعر عصر الذرة 3 مرات.في المقطع السادس:

1–يا شاعر عصر الذرة ! / هاجر نحو الدرب الهادي.

2–يا شاعر عصر الذرة / أوصيك بأنثاك الكلمى خيرا

3–يا شاعر عصر الذرة ،حاذر /مولانا الغول العالي مفتون بالأحداق الزيتيهْ

ار الحرف أو الكلمة أو الجملة دلالات متعددة ليس المجال لذكرها في هذا المقام أهمها التأكيد على ما يريده أن يبلغه الشاعر لنا من أن أنثاه حقيقية .

الهوامش:

* قصيدة بوغنجة و أبي اللول في موسم العصيان كتبت القصيدة بمدينة أوتول بتمنراست في 1 ماي 1997 (أي في عمق الصحراء الجزائرية) و هي السنة التي كان فيها الشاعر يؤدي فترة الخدمة الوطنية كجندي عاصي (بسبب خطأ إداريا من مديرية التربية بسطيف) مع مجموعة من الزملاء و هي السنة التي رأى فيها عودة أبي اللول الشخصي الأسطورية قبيل العيد، بعدما كان يسمع عنها فقط.فكان هذا النص .

1. يجعلها عبد السلام المسدى الإنشائية في كتابه الأسلوبية والأسلوب، ، وعبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير ،الشاعرية وكذلك صلاح فضل في كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص. و من أهم الكتب التي ألفت في الشعرية : في الشعرية كمال أبوديب 1978،مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم لحسن ناظم 1994، أساليب الشعرية المعاصرة لصلاح فضل 1995، مناورات شعرية لمحمد عبد المطلب 1996....
2. من حوار شعري أجريته معهم نشر في كتابي هكذا تكلم الشعراء(ج1)، دار دحلب للنشر 2007 .
3. الديوان، ص8–9.
4. من هؤلاء الشعراء عاشور بوكلوة و السعيد المثردي و السعيد حريرو غيرهم لمزيد من التفصيل راجع:
   - دراسة أحسن تليلاني:توظيف التراث في ديوان الحشاش و الحلازين للشاعر عاشور بوكلوة.موقع أصوات الشمال 2010/09/21
   - دراسة أحمد زغب:توظيف التراث الشفوي في الشعر الجزائري المعاصر نماذج لشعراء من مدينة الوادي
5. فتحي النصري : شعرية التخييل "قراءة في الحكاية في شعر المنصف الوهايي "مجلة عمان ع 129 آذار 2006 ، أمانة عمان الكبرى،الأردن، ص 45.
6. الديوان ص 21

7. في المناطق القريبة من سطيف يسمى بوسعدية،و هو رجل حقيقي يمسح باسواد و يلبس اللباس الرث البالي يربط به علب لجلت الالانتباه عند المشي يمشي و يمشي وراءه كبار القرية و الأولاد مع طقوس الغناء و البخور و كل بيت يمر عليه تقدم له الهدايا الغالية و العزيزة و هذا جلبا للمطر.
8. (المصدر نفسه ص 22
9. المصدر نفسه ص 21
10. أبي اللول: شخصية أسطورية هي أصل سلوك اجتماعي ريفي، يتقمصها أحد سكان القرية كل عام قبيل العيد، ليعلم الناس قدومه بشكل من اللهو و التهريج.لمحه الشاعر عام 1997 بعد ما لم يكن يسمع عنه إلا في أحادية الجدات.
11. شخصية أسطورية أخرى في الاعتقادات الشعبية تكون مسؤولة عن المطر و السقي فإذا جفت السنة خرجت صبايا الحي و غدرواته تطفن بالبيوت و تنشدن الري و المطر من أبي غنجة " وهنّ حاملات الأواني الفارغة، ترميهن البيوت بالماء من الداخل.
12. بوجمعة بوبعيو : حضور الرؤيا واختفاء المتن " دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي "، دار المعارف ط1، 2006، ص2.
13. المرجع نفسه ص 35 .
14. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري " استراتجية الشاعر " / ص 142 .
15. محمد الصالح خرفي : فضاء النص ، دار ا رشيك ط1 / 2007 ، ص 56 .
16. عبد الله الغدامي : الخطيئة والتفكير ص 14 .
17. أحمد طعمة : التناصي التاريخي في شعر البياتي,مجلة عمان ع 12/11تشرين الأول 2004 ص ص09. 10.
18. الديوان ص 18.

شعرية اللقطة التلفزيونية – رؤيــة نقدية –

د. سمير لعرج
جامعة جيجل

لم تعد الشعرية مقتصرة على العمل الأدبي وحده ، أو حتى العمل الفني ، كما طرح ذلك في الدراسات النقدية الأدبية ، وإنما تعدت ذلك لتصل إلى إفرازات تكنولوجيا الاتصال، وظهور أشكال ووسائط جديدة ، مثل :السمعي البصري ، من خلال التلفزيون؛ [1] الذي شهد تطورات في عمليات التصوير ، وأنواع وأجيال التلفزيون ، فتحققت بذلك إبداعات متنوعة في مجال صناعة الصورة ، بداية من المكان الطبيعي ، وصولا إلى المكان الفني ، والمكان ، ثم بعد ذلك صناعة الصورة في علاقاتها بالزمن بكل أبعاده ، وصناعة الشخصيات التلفزيونية وإخراجها من الفضاء اليومي ، والشعبي ، إلى الفضاء النجومي...، وبدلك أصبحت الصورة التلفزيونية الفنية ، ممثلة لما يسمى " بلاغة الصورة " ، حينا ، وممثلة "للغنائية البصرية" حينا آخر؛ [2] ومكمن ذلك راجع أصلا إلى تناسق لقطات هذه الصورة القائمة على التكامل والتناسق ، المحكومين بالتجربة التلفزيونية ، ثم بعد ذلك زوايا التصوير تي تقدم الأبعاد النفسية لمجموع اللقطات التلفزيونية ... ويمكن في هذا المقام الحديث عن شعرية اللقطة التلفزيونية كعنصر أساس في صناعة الإبداع وتلقيه والتفاعل معه وتذوقه.

إننا هنا ، نتجه إلى النقد الأدبي لنستعير منه مصطلح "الشعرية " poétique ، ونوظفه توظيفا إجرائيا في دراستنا لبعض اللقطات التلفزيونية التي حققت إبداعا وجمالا ...، ونبدأ مقالنا هذا كالآتي :

مفاهيم الشعرية:

تشير الدراسات النقدية إلى وجود تعدد في تعريف الشعرية، وسنحاول هنا ، عرض بعض هده التعاريف التي تتماشى ورؤيتنا في هذا المقال .

تشير معظم الدراسات النقدية الأدبية إلى أن الشعرية ، "...إنما تحاول الكشف عن ذلك السحر الغريب والعجيب الذي تكتسبه اللغة عند خروجها من منزل الوجود ، وتحررها من سلطة النظام ، وانفتاحها على عالم الحركة والتغير ، ..." [3]، ونجد كذلك T.Todorov الذي يؤلف كتابه الموسوم بالشعرية poétique حيث أكد فيه أن "

... هذا العلم (أي الشعرية) لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية " [4]، ولقد أخذ مصطلح poétique معاني عديدة حين ترجم إلى العربية [5].

إلا أن الاتفاق الواقع بين هذه الترجمات العربية ، هو سمو العمل الأدبي إلى مرحلة فوق العادة ، ودخوله مرحلة الإبداع الفني ...ومن ثم تتحقق الشعرية ... وكمقابل لهذه الشعرية نجد الشعري ، الذي عده عالم الجمال الفرنسي (إتيان سوريو) Etienne sauriau من بين القيم الجمالية ، الأربعة والعشرين[6] .

ونلاحظ هنا ، أن الشعري كقيمة جمالية تختص بفن الشعر ،إلى جانب بعض القيم الأخرى لدى "سوريو" ، مثل :المؤثر le pathétique ، الغنائي le lyrique ، البطولي l'héroïque ، التراجيكي le tragique ، الدراماتيكي le dramatique ، الهجائي le satirique، السخري l'eronique ، الغزلي l'idyllique الرثائي l'élégiaque.

ومما سبق ، يتضح أن هناك مصطلحين اثنين ، هما ، الشعرية ، والشعري ، فالأول يختص بالعمل الأدبي حين يحقق وظيفة إبداعية سامية ، راقية ، والثاني يختص بالشعري ، حين يكون قد حقق مضموم القيمة الجمالية ...

وفي السياق نفسه ، نجد " رومان جاكبسون" ، قد حدد الوظيفة الشعرية ، ضمن وظائف العملية الاتصالية ، حيث "...تربط هذه الوظيفة بعنصر الرسالة ، وهو ما يأتي بالجديد في معنى الرسالة بفضل إعادة بنائه للدلائل فيصبح شكل الرسالة مستقلا عن شكل سياق الاتصال الذي جاء من أجله نظرا لطريقة تنظيم الكلمات والأشكال التي تكونها ، لاسيما الفن والأدب"[7].

التعريف الإجرائي للشعرية :

نحاول هنا تقديم تعريف للشعرية ، بما يتماشى وطبيعة اللقطات التلفزيونية المكونة للصورة ، فنقول : ترمز الشعرية هنا إلى درجة التكثيف النفسي الشعوري العاطفي الذي نتلقاه ونتذوقه ونعيشه جراء تلقينا ومشاهدتنا للقطات ومشاهد تلفزيونية ، بلغت أقصى درجات الإبداع .

بعد هذا ، ننتقل إلى الحديث عن اللقطة التلفزيونية وأهميتها ، في تشكيل شعرية الصورة والمشهد .

اللقطة : تعتبر اللقطة من أهم مكونات الصورة التلفزيونية ، إذ بها تتم عملية الإدراك البصري للمشهد التلفزيوني ، والتفاعل معه ، وتذوقه ، ...، ولقد قدم " جون ميتري " Jean Mitry مبررات ذلك بتقسيمه للقطات إلى "... اللقطة الكبيرة ، اللقطة الكبيرة جدا ، اللقطة البعيدة ، اللقطة العامة ، اللقطة المتوسطة ، ..."[(8)] ، تأسيسا على السيناريو ثم عملية الإخراج التلفزيوني ، ويمتد ذلك حتى إلى عملية التصوير على المباشر ، حيث يصبح المصور الحامل للكاميرا ،هو المقرر لعملية تقديم اللقطات وأنواعها ، وبالنسبة لكاميرات الأستوديو المتنوعة ، فإن اللقطات تتنوع وتتعدد وفق قرارات المخرج* .

وبهذا يمكن القول :إن اللقطة هي أصغر مكونات الصورة التلفزيونية ، التي تلتقطها كاميرات التصوير التلفزيوني ، سواء كان ذلك على المباشر أم كان مسجلا ... وهي لا تقدم ، كاملة لوحدها ؛ إلا من خلال تلاقيها مع اللقطات الأخرى ، وبهذا تكون اللقطة التلفزيونية بمثابة روح العمل التلفزيوني الذي يتعزز بالبعد النفسي ، والتجربة الشعورية ، والصدق الفني والجمالي .

وبعد هذا ، نقدم أهم أنواع اللقطات حسب التقسيم الذي قدم في دراسات النقد السينمائي والنقد التلفزيوني...

1- **اللقطة العامة** : وهي اللقطة التي تبرز مكانا معينا معروفا ، لدى المشاهد مثل: منظر مدينة ، أو قرية... وتكون اللقطة العامة هنا مختلفة حين تصوير منظر طبيعي ، أو تصوير منظر فني مؤطر بالمكان الفني ، حيث الديكور، والأستوديو، والمؤثرات السمعية والبصرية ...، إن هذه اللقطة العامة "... يمكن أن تعرف المشاهد على مكان ونوع الأحداث ، وتهيئته عقليا للدخول إلى تفصيلات هذه الأحداث ، كما أنها تبرز جماليات المكان ، (وتعتبر) كلقطة مريحة للبصر بعد سلسلة من اللقطات ، التفصيلية المرهقة للعين البصرية " [(9)]

2- **اللقط الكبيرة** : وهي اللقطة التي تقدم لنا جزءا مهما من جزئيات اللقطة العامة ، مثل : المكان بأنواعه ، الفني ، والطبيعي ، والمقدس ، والعادي ...، والزمان بأنواعه ، مثل : الليل

والنهار ، وقت غروب الشمس أوقات الصلاة ...، والزمن الإعلامي بأنواعه ...، وتقدم هذه اللقطة أيضا الشخصيات التلفزيونية ، مثل : البطل ، أصدقاء البطل ، النجوم التلفزيونية ، مثل : مشاهير الفن ، مشاهير كرة القدم ، مشاهير الفكاهة ، مقدمو نشرات الأخبار ، منشطو الحصص التلفزيونية ، الشخصيات الدينية المعروفة ...، ثم الشخصيات العادية المصورة في النقل المباشر .

3- **اللقطة الصغيرة**: وهي اللقطة التي تقدم لنا جزءا صغيرا من الديكور، مثل : كرسي ، طاولة ، أريكة ، تلفاز...، وتقدم أيضا الشخصيات التلفزيونية في وضعيات وتمثلات خاصة ، مثل : الشخصية التلفزيونية في سياقها المنزلي، أو شخصية البطل في سياق السرد الدرامي التلفزيوني مع باقي الشخصيات الأخرى ...

4- **اللقطة المتوسطة**: وهي اللقطة التي تقدم لنا شخصية تلفزيونية بكامل هيئتها داخل إطار الصورة التلفزيونية وهذه "... اللقطة تناسب إطار خشبة المسرح ... وحسب " إيزنشتاين" فإنها اللقطة التي تضع المتفرج (المشاهد) في علاقة حميمية مع الممثلين وكأنه حاضر معهم في الغرفة الموجودين فيها"(10).

5- **اللقطة القريبة** : وهي اللقطة التي تركز على جزء ما ، حيث يكون قريبا جدا من ـاهد بهدف إحداث نوع من الحميمية، لديه، و عادة ما يتم التركيز على الأجزاء الصغيرة لإثارة الانتباه، و لتبيين أهمية، هذه الأجزاء الصغيرة، مثلّ : التركيز على اليد المرتعشة للدلالة على الخوف؛ أو التركيز على العين الباكية للدلالة على التأثر بشيء ما، (هناك فرق بين تمثيل عملية البكاء ؛و التغطية الحية المباشرة لإنسان يبكي للتعبير عن ألمه و حزنه لفقدان ولده؛ في قصف لطائرات حربية...)

6- **اللقطة/ الصورة** : مع تطور تكنولوجيا الاتصال، و الإفرازات التي تحققت في حياة البشرية، مثل:تطور عمليات التصوير؛ و ظهور المواطن الصحفي،المواطن المصور..، و ظهور شبكات التواصل الاجتماعي؛ لم تعد عملية التصوير و إعداد الفيديوهات تركز على اللقطة

بالمفهوم التقليدي؛ و إنما أصبح هناك ما يمكن تسميته، اللقطة الصورة، أي أن الصورة
كوناتها، هي اللقطة، و ذلك راجع للوقت القصير الذي تستغرقه هذه الصورة؛ و يتضح
ذلك حين تعتمد القنوات التلفزيونية المشهورة الصور التي وضعها الصحفي المواطن، على
مواقع الشبكات الاجتماعية، مثل: اليوتيوب، الفايسبوك..

و بعد الحديث عن اللقطة التلفزيونية، و أنواعها، تنتقل للحديث، عن عنصر الحركة و علاقته بالعملية الإبداعية، و التجربة الشعورية ، ثم التجربة الجمالية و الشعرية.

تلعب حركات الكاميرا دورا هاما في شد انتباه المشاهد ، وإدماجه في المعنى الذي تنتجه اللقطات مجتمعة، مما يجعل التجربة الشعورية، و التجربة الجمالية، لكاتب السيناريو، و للمخرج؛ تلتقيان مع ما يريده المشاهد، و هنا يبرز عنصر الشعرية في اللقطات التلفزيونية.و مما يزيد هذه الشعرية، تكثيفا و ارتباطا بنفسية المشاهد نجد:

أ- **الرباط النفسي**: ويبنى هذا الرباط على الصدق الفني والإبداعي، الذي يسعى إلى تحقيقه العمل أو البرنامج التلفزيوني، ويتجلى ذلك في التسلسل المنطقي، للقطات التلفزيونية، وفي التسلسل النفسي لحركات الكاميرا...

ب- **الإنسانية و المرونة**: ويعني هذا، الحرص على راحة عين المشاهد، بتجنب القفز غير لدروس بين حركات الكاميرا، لقطاتها، كالانتقال من لقطة تصور مشهد صباحي،إلى لقطة صور مشهد ليلي، دون تهيئة المتلقي المشاهد لذلك..، ويتجلى ذلك أيضا في عدم احترام الملامح الفزيولوجية، بين الشخصيات التلفزيونية، في تمثيل أدوار الآباء و الأبناء، إذ تحدث في بعض الحالات أخطاء فنية، حيث يكون الممثل المؤدي لدور الابن أكبر سنا، من الممثلة المؤدية، لدور الأم؛ و هكذا..

ج- **الحركة نحو عمق الصورة**: و تتحقق هذه الحركة في مجال النقل المباشر لأخبار الحروب؛ حيث صور الموت(11)؛ فتحول عملية المشاهدة إلى ترقب قوي لما يجري من

أحداث؛ والأمر نفسه بالنسبة لأخبار الكوارث حين تنقل على المباشر، فيعيش المشاهد تجربة بصرية وجدانية لهذه الكوارث وهي تتشكل، وتتكون ..

د- **الحركة الشاملة للوجود:** وتتحقق هذه الحركة، في مجال النقل المباشر لبعض التجمعات البشرية؛ مثل: نقل تجمع الوقوف بعرفة على المباشر، حركة الطواف بالكعبة، وقت الحج، تصوير الصلوات الخمس على المباشر التلفزيوني(قناة القرآن الكريم السعودية). حيث تكون هنا لقطات الصور التلفزيونية عاكسة ليس فقط للشعرية، وإنما عاكسة لجمال و جلال التلقي التلفزيوني، من حيث تولد الخشوع..

و بعد استعراض هذه العناصر التي تزيد من شعرية اللقطة التلفزيونية تكثيفا، وارتباطا بنفسية المشاهد ننتقل إلى أنواع حركة الكاميرا، وعلاقتها بنفسية أو علم نفس اللقطة التلفزيونية.

أ- **الحركة الذاتية:** تتأسس هذه الحركة حينما تكون الكاميرا، بمثابة عين شخصية تلفزيونية ما، فنرى نحن كمشاهدين ما تراه هذه الشخصية، فيتحقق هنا، اندماجنا النفسي، في تجربة الشخصية التلفزيونية...**

ب- **الحركة الموضوعية:** تتأسس هذه الحركة حينما يريد المخرج أن يعطي قيمة للمشاهد من خلال إشراكه في العمل الإبداعي، بجعل اللقطات، تعبر عن وجهة نظر المشاهد..

ج- **الحركة التقنية:** و يقصد بها الاستخدام التقني للكاميرا، كالتزويم، و حركة البانوراما، والترافلينغ، وحركة التراك،...إلخ، وكل هذه الحركات التقنية تكون بتحكم من المخرج، لإبداع مشاهد مؤثرة، وجميلة، وتتحقق الشعرية هنا، بحسن توظيف المخرج لهذه الحركات وفقا لطبيعة الحدث، أو الواقعة المصورة..

بعد هذه الحركات للكاميرا، وعلاقتها بالشعرية، نتعرض الآن لنقطة مهمة في عملية التصوير، وهي زوايا التصوير ، ومدى الارتباط النفسي بكل زاوية من زوايا الصورة .

أ- **الزاوية العادية:** وتعني أن تكون الكاميرا مقابلة لما يراد تصويره، وفي هذا دلالة على موضوعية عملية التصوير، مما يولد إحساسا لدى المشاهد بأنه يشارك المصور والمخرج في المشهد.

ب- **الزاوية المرتفعة:** وتعني أن تكون وضعية الكاميرا مرتفعة عن المشهد المراد تصويره، فتأتي بذلك الصورة موحية بالصغر، أو قلة الأهمية، خاصة إذا كانت الشخصية أو الشخصيات التلفزيونية صاحبة أدوار صغيرة أو ذات أبعاد ودلالات إحتقارية...، ويمكن لهذه الزاوية أن تلعب دورا آخر يوحي بالقوة والكثرة والعظمة والسمو ، وذلك مثل: صور "قناة القرآن الكريم السعودية " في تصويرها لجموع الطائفين بالكعبة،وجموع المصلين في البيت الحرام، ثم بعد ذلك صور الوقوف بعرفة يوم الحج الأعظم ..

ج- **الزاوية المنخفضة:** و تعني أن تكون الكاميرا في وضعية منخفضة بالنسبة للمشهد المراد تصويره، فتوحي الصورة للمشاهد بوجود موقف نفسي يستحق التضخيم، مما يولد إحساسا نفسيا شاعريا تجاه مركبات هذا المشهد أو ذاك؛ وتزداد عملية الارتباط النفسي الشعوري في التجربة التلفزيونية؛ بالمشهد ومكوناته؛ من حيث قربه إلى الواقع والحقيقة؛ ثم قربه من الخيال الإبداعي أو الثانوي؛ بتعبير" كلوريدج" .

د- **الزاوية الرأسية:** وتعني أن تكون الكاميرا في وضعية إسقاطية، تعلو المشهد وفي هذا دلالة نفسية جمالية؛ حين يكتشف المشاهد المناظر الطبيعية، مثل: الجبال، البحار، الأودية..، وتستعمل هذه الزاوية في ملاعب كرة القدم، حين يتم تصوير المباريات..

هـ- **الكاميرا الذاتية(عين المشاهد):** وتعني من الناحية الفنية تقمص المشاهد لوضعية الممثل، في مشهد ما؛ حيث يوحي لنا المخرج بأن عين الممثل، هي عين المشاهد؛ ويتحقق ذلك حين يكون سياق الخطاب التلفزيوني يتطلب ذلك، كأن يكون الممثل يتابع بعينيه حركة شخصية تلفزيونية؛ فيركز على عضو معين في جسم هذه الشخصية؛ وهنا، يكون المخرج قد ربط عين المشاهد، بعين الممثل (الكاميرا)، وتتحقق هذه الوضعية في بعض اللقطات التي ينظر فيها الممثل من قفل الباب المفترض (12).

إن التحكم الجيد في بناء زوايا التصوير ، يجعل عملية بناء المعنى من خطاب الصورة، متجهة إلى التأثر، والإبداع الفني ثم تحقق الجمالية والشعرية ...

بعد هذا العرض ننتقل للحديث عن اللقطة التلفزيونية في علاقتها باللون، والتناسق، والإيقاع، والصوت، والإضاءة، إذ بهذه العناصر تزيد شعرية اللقطة التلفزيونية، وجمالياتها.

أ- **اللون**: يعطي اللون اللقطة التلفزيونية بعدا رمزيا وجماليا، وذلك من خلال الإشعاع الدلالي المتولد من حسن التوظيف اللوني، لأن كل لون له رمزيته النفسية، والجمالية، والسوسيوثقافية ... ويزداد التواتر النفسي للقطات المتناغمة شعرية، حين تكون الألوان الموظفة قد بلغت مرحلة الترابط مع مرجعيات المتلقي والمشاهد.

فإذا كانت الثقافة اللونية تتفق إلى حد ما على أن:

- الأزرق: يوحي بالانتعاش، - الأخضر: يرمز للأمل.
- الأصفر : يرمز للبهجة والسرور، - الأبيض : يرمز للنقاء والطهارة***،
- البرتقالي : يرمز للتوازن...

فإن ثقافة الصورة التلفزيونية ، وشعريتها، تركزان على توظيف اللون المفضل لدى المشاهد، في إطار البيئة الجغرافية التي يحيا فيها، وتتحول هنا الدلالات اللونية المختلفة إلى تفضيلات لونية مرتبطة بالطبيعة حينا، ومرتبطة بميولات المجتمع حينا آخر.، ولا يمكن بحال هنا إغفال قانون مزج الألوان .

ب- **التناسق**: يعطي التناسق للقطات التلفزيونية قيمة فنية وجمالية، فتشكل مجتمعة مع بها ومضة مشرقة، تعكس بهجة وسرورا، ويمكن التمييز هنا بين نوعين من اللقطات، الأولى، هي تلك التي يقدمها لنا المخرج التلفزيوني، كما هي في الطبيعة، مثل: المناظر الخلابة...، والثانية: هي تلك التي يقدمها لنا ذلك المخرج كما هي في الأستوديو، حيث تُمثل اللقطات التلفزيونية تمثيلا.. وتتحقق بذلك الشعرية التلفزيونية..

ج – **الإيقاع**: يرتبط الإيقاع بالتناسق من حيث كون الانسجام داخل ضمن الإيقاع، ويعطي الإيقاع اللقطات التلفزيونية قيمة نفسية، وشعورية مما يجعلها تعلن وجودها العضوي المترابط، ويبرز هذا، في الدراما التلفزيونية.،حيث يكون البعد الدرامي؛ والبطولي، والتشويق؛ والسرد التلفزيوني؛ عناصر دالة على الشعرية التلفزيونية...، ويمكن للمخرج التلفزيوني المبدع أن يحقق القوانين السبعة للإيقاع التي هي: "... النظام، التغير، التساوي، التوازي، التوازن، التلازم، التكرار.."[13]

د- **الصوت**: يعطي الصوت للقطات التلفزيونية قيمة شعرية؛ وجمالية؛ كما يساهم الصوت في دعم البعد الثلاث؛ حين يشعر المشاهد بأن المجال الفني قد غادر مسافة الشاشة .[14]

وفي هذا، دلالة على أن الرؤية الفنية والجمالية للصوت****، قد استفادت من فن الرسم، في اعتماده وإنتاجه للبعد الثالث، هذا البعد الثالث، يصل إلى المشاهد في شكل أثر سي عاطفي، حينما تكون الصورة التلفزيونية أو لقطاتها، حاملة للإبداع من حيث كونه يعبر عن المعادل الموضوعي لدى المتلقي؛ وفي جانب آخر لأبعاد اللقطات التلفزيونية؛ خاصة المباشرة ، والحية منها، نجد أن الحديث عن البعد الثالث؛ قد لا يستطيع تفسير، أو استيعاب الآذان، أو قراءة القرآن (قناة القرآن الكريم السعودية)؛ أو سماع بعض الأدعية؛ أو الإنصات إلى الإمام في أقواله ..، ويمكن الحديث هنا ؛على جلال الصوت وتمثلاته؛ في ارتباطه بالبعد الروحي؛ والفطرة الإنسانية السليمة..

هـ- **الإضاءة**: تُكسب الإضاءة اللقطة التلفزيونية وجودا مشرقا يدل على مدى تمكن المخرج، وإبداعه لمكونات ومركبات الصورة التلفزيونية ،فكما أن الضوء في النهار ضروري للحياة؛ ك الإضاءة الفنية ضرورية لميلاد واستمرارا عملية التصوير والبث؛ وبهذا، نلاحظ أن تاريخية الصورة التلفزيونية كانت قائمة دائما على الضوء والإضاءة؛ بمعنى أن الصور التي تقدم في المنظور؛ يجب أن تخضع للقوانين الفيزيائية للإضاءة؛ وفي تعاقبية الصورة التلفزيونية بين الليل والنهار دليل على ذلك .

إن الإضاءة في الصورة التلفزيونية خاضعة في دلالاتها لحركية الزمن التي توحي للمشاهد بأن الوقت يمر، وبأن أحداث المنظور المصور تتعاقب (فنيا)؛ وعلى الرغم من إبداع المخرج لهذا...، فإن التصوير في الضوء الطبيعي، وفي المكان الطبيعي، يكون أبدع من ذلك، حين يتم اختيار ما سيصور؛ ولعل الصور التلفزيونية المحققة لحركة الزمن في علاقته بالضوء، وتعاقب الليل والنهار وعلاقته بأوقات الصلاة، هي صور قناة القرآن الكريم السعودية التي يتابع المشاهد فيها كل أوقات الصلاة دون انقطاع إلا في حالات نادرة .. ويتأسس بهذا البعد الروحي للزمن، وجماليته وجلاله، لقربه من اللازمن، ودُنوه من الآخرة.

وبهذا كله الذي سبق، سنحاول استعراض بعض الصور التلفزيونية، بلقطاتها، محاولين استنطاق شعرية جمالها وجلالها، وذلك من خلال بعض الصور المباشرة لقناة القرآن الكريم السعودية، ثم بعض الصور الإشهارية وأخيرا، بعض الصور الإخبارية..

1– لقطات الصور المباشرة لقناة القرآن الكريم: إن تحليل وقراءة هذه الصور المباشرة، في إطار الشعرية، يكون ناقصا، وبالتالي سنحاول تدعيم عنصر الشعرية هذا، بما يزيد من القيمة الاتصالية والتواصلية لهذه الصور بلقطاتها المتنوعة، وسنستخدم لذلك، شعرية الجلال، وشعرية الجمال للتعبير عن حالة ما بعد الشعرية؛ أو حالة ما فوق الشعرية.

ت عملية التقطيع الفني لمجموع اللقطات لبعض صور قناة القرآن الكريم في 21 من شهر رمضان؛ يوم 2013/07/30 ؛ وكانت كالآتي (وبتصرف):

- بدأنا عملية التقطيع الفني، في حدود الساعة (3:5سا) صباحا، بلقطة أفقية كبيرة للطائفين حول الكعبة، وعكست هذه اللقطة الطواف، بحركية في أوج، وفي أبدع وأجمل وأجل صورة تلفزيونية على المباشر؛ مما ولد لدى المشاهد معاني متعددة ومتنوعة، تركت بعدا نفسيا يفوق الشعرية ويتعداها إلى ما فوق الشعرية؛ أو ما بعدها لأن الموقف النفسي هنا يكون قد أمتزج بالمعرفة القرآنية؛ ومعانيها المتعددة المعجزة..؛ وهنا يتأسس الحديث عن جمالية، وجلال اللقطة التلفزيونية في نقلها لصورة الطائفين؛ فالموقف هنا ليس مجرد تذوق عمل فني بلغ أقصى درجات الإبداع؛ وإنما الموقف هنا، هو جلال حامل للدهشة؛ والرهبة والخشوع والرجاء..؛ ومما زاد اللقطة جمالا وجلالا؛ هو مصاحبة تلاوة القرآن الكريم للصورة (قراءة المقرئ: أحمد الطربلسي) ؛ ثم حركة الطائفين بلباس الإحرام؛ الأبيض الناصع؛ عكس حركة عقارب الساعة..
- بعد هذه اللقطة؛ جاءت لقطة أخرى، للساعين بين الصفا والمروة وهي لقطة كبيرة (3:5سا)، أبدعت في حركية السعي بين الصفا والمروة ،
- بعد هذه اللقطة؛ جاءت لقطة أفقية للطائفين؛ لمشهد يوحي بالعظمة والجلال؛ ثم الانتقال إلى لقطة أخرى للطائفين؛ متشبثين، بجدار الكعبة وفي هذا دلالة نفسية إيمانية؛ تفوق الشعرية؛ لتستقر في البعد الجمالي والجلال؛ لهذه اللقطة ...
- وبعد هذه اللقطات والمشاهد؛ تأتي لقطة أخرى؛ تمثل الجمال والجلال في تركيبها، وهي صورة الكعبة المشرفة (لقطة قريبة جدا)، تركز على غطاء الكعبة...، ثم مباشرة لقطة أخرى مقربة، تصور الكعبة، الطائفين، ومقام سيدنا إبراهيم..؛ وبعد

هذه اللقطات تأتي لقطة جانبية قريبة، للطائفين، مع الركن اليماني، حاملة الجمال والجلال..

- وفي حدود (4:32سا) صباحا، رفع آذان الفجر؛ مع لقطة مقربة للمئذنة والساعة (المؤذن: توفيق بن عبد الحفيظ خوج) ؛ وفي هذا؛ أبعاد إيمانية وجمال للسماع، وجلال للسماع أيضا؛ يغيب لعنصر الشعرية هنا وجود؛ لتتحول عملية سماع الآذان إلى جلال السماع والتلقي.. وبعد نهاية الآذان؛ قدم لنا المخرج لقطة للمحيط الخارجي للمسجد الحرام؛ وهي لقطة أفقية تبين إقبال المصلين على الصلاة، وتلبية الآذان..، مع تلاوة دعاء "اللهم رب هذه الدعوة التامة والصلاة القائمة آت محمدا الوسيلة والفضيلة وابعثه مقاما محمودا الذي وعدته" هنا؛ في هذا الجو الداخلي للمسجد الحرام؛ تتولد معاني ودلالات جليلة، وعظيمة جراء المشاهدة تلقي، لمجموع هذه اللقطات؛ خاصة مع الحركة الشاملة للوجود التي عملت كاميرات التصوير على إبداعها..؛ وبعد سماع الدعاء ؛ يقدم لنا المخرج لقطات مقربة لبعض المصلين، وهم يرفعون أيديهم بالدعاء، وتستمر جل اللقطات بأنواعها في تأطير الخطاب التلفزيوني المباشر، (لقطات السعي بين الصفا والمروة، لقطات للمصلين داخل المسجد، لقطات للطائفين، لقطات للمصلين وهم يرفعون أيديهم بالصلاة...).

وتأتي لحظات إقامة الصلاة (4:45سا) بلقطة أفقية للمصلين ثم تبعتها بعد ذلك لقطات مقربة لجموع المصلين؛ يؤدون تكبيرة الإحرام.

مما يوحي بجلال التكبير وعظمة دلالته؛ ويقدم لنا المخرج لقطة مقربة لجموع المصلين ينصتون لقراءة الفاتحة...؛ وفي ذلك جلال للسماع، وجلال للتلقي؛ الذي ينتج الحلاوة؛ والخشوع..؛ ويتحدد بذلك جلال المعنى وإعجازه.

إن لتأطير الخطاب التلفزيوني المباشر للصلاة؛ بالوقوف لها، وبركوعها، وسجودها؛ والجلوس للتشهد فيها، دلالة على جمال وجلال التجمعات البشرية حيث تكون هده التجمعات البشرية محققة للتناسق والإيقاع، مع حركة الوجود؛ ومع تعاقب الليل والنهار؛ وذلك من خلال تغطيات الصلوات الخمس ..

إن شعرية الجمال والجلال؛ تبقى مستمرة في حركية الزمن؛ من خلال استمرار الطواف بالكعبة بعد الفراغ من الصلاة وفي هذا دلالة على إعجاز الحركة المستمرة اللامنقطعة من خلال الخطاب التلفزيوني.

- من شعرية اللقطة والصورة إلى الخشوع باللقطة والصورة: إن لقطات (قناة القرآن الكريم) التي تحدثنا عنها؛ وحللنا نفسيتها؛ وتركيبتها؛ تخبرنا أن جماليات التلقي الكلاسيكية، تبقى عاجزة في تقديم جلال الصورة؛ وجمالها؛ فالمتعة الجمالية؛ واللذة الجمالية، المتولدتان من تلاقي المتلقي، مع مضمون العمل الفني أو الأدبي، غير قادرتين على تأطير التجربة التلفزيونية للمباشر الحي؛ وبالضبط صور (قناة القرآن الكريم) ويمكن هنا الحديث عن إمكانية استبدال المتعة واللذة الجماليتين؛ بالحلاوة والخشوع ،حيث تتحول الشحنات الإيمانية الموجودة في لقطات الصور التلفزيونية إلى المشاهد والمتلقي؛ وغالبا ما تتوج هذه المشاهد بالبكاء، والتفاعل الداخلي، مع معاني اللقطات التلفزيونية.

2– شعرية لقطات الومضات الإشهارية:

سنحاول في هذا المستوى تقديم قراءات لشعرية بعض الومضات الإشهارية التي عرضها التلفزيون الجزائري في أوقات زمنية مختلفة.

يقصد عادة بالومضة الإشهارية؛ تلك اللقطات التي تقدم منتوجا معينا؛ في لحظات مركزة ومكثفة نفسيا؛ تستخدم فيها الحجج، وتقنيات الإقناع؛ في إطار السياق السوسيو ثقافي في المجتمع الموجه إليه الإشهار.

- الومضة الاشهارية" زيدان"؛ مدتها دقيقة و7 ثواني؛ احتوت 36 لقطة(24 لقطة عامة، و12 لقطعة مقربة)[15]، وهي للمتعامل نجمة سابقا.

تكونت الومضة الاشهارية من سلم اللقطات الآتية:

- لقطات توضح مجموعة من الأطفال يضعون كرة من الورق والبلاستيك.
- طات توضح نهاية صنع الكرة(كيس بلاستيكي، محشو بالأوراق)، وبداية لعب الأطفال؛ في ملعب الحي..)
- لقطات توضح بروز النجم"زيدان"؛ وهو يمشي ثم لقطة للأطفال يلعبون؛ وبعدها لقطة للنجم"زيدان"، يلعب بالكرة البلاستيكية..

- لقطات للأطفال يلعبون، ويصيحون؛ ثم لقطة للنجم" زيدان" وهو يرمي الكرة للأطفال.. ثم لقطة" زيدان"، وهو يلتقط الكرة..
- لقطات للنجم" زيدان"، ثم لقطة للأطفال، وهم يقدمون قميصا رياضيا للنجم "زيدان"، ثم لقطة "زيدان" وهو يقبل النجمة الموجودة على القميص؛ وبعدها تأتي لقطات للأطفال؛ وهم يتجمعون مع "زيدان" تم لقطة للأطفال وهم جالسون أرضا معه؛ ثم لقطة أخيرة "للوقو" نجمة سابقا، مع شعارها،((نجمة نحبها ونحب اللي يحبها)) لقد عكست هذه الومضة؛ مستويات عدة للشعرية؛ نستعرضها كما يلي:

أ- **شعرية المكان:** جاء المكان في هذه الومضة؛ مكانا طبيعيا بسيطا؛ عاكسا للانتماء إلى الحي وفضاءاته، فهو المكان المفضل لدى الأطفال لعبا ولهوا؛ ولقد تجسد ذلك في نموذج الكرة البلاستيكية المحشوة بالورق؛ والتي رمزت إلى نموذج اللاعب المستقبلي؛ الذي سيتخرج من الحي؛ وجاءت لقطات وصول النجم " زين الدين زيدان"؛ لتدعم هذا السرد الفيلمي بالبساطة والاندماج في الوسط الطفولي؛ ويبرز عنصر الشعرية؛ هنا، بالقيمة الفنية والتعبيرية، والخيالية؛ التي غطت المكان؛ بالتأطير الجيد لعملية توزيع الأشخاص. إضافة إلى حسن توظيف تداولية النجم الرياضي "زيدان"؛ في تلك الفترة(2006) المصاحبة لنجوميته العالمية؛ وشهرته.

ب- **شعرية ((الكرة البلاستيكية)):** تبدو عملية استخدام الكرة البلاستيكية عملية حيادية لا علاقة لها بالمعنى؛ لكن الحقيقة، أن في الكرة البلاستيكية معاني تنبض بالشعرية؛ فهي تحيلنا إلى مرحلة الطفولة؛ بتفعيل الذاكرة فالمشاهد كبير السن، يرجع إلى الوراء؛ ليتمثل ويعيش لحظات الطفولة البريئة، من خلال الكرة البلاستيكية التي كان يصنعها، ويلعب بها مع أصحابه. إذا، هناك شعرية نسجتها الكرة البلاستيكية، في إطار البعد السوسيوثقافي للمجتمع الجزائري.

ج- **شعرية" النجم" في إطار السياق التداولي:** تعتبر إستراتيجية النجم من أهم المقاربات الإبداعية والجمالية المستخدمة في الحملات الاشهارية؛ ذاك أن الشخصية الناجحة والمشهورة في سياق اجتماعي تداولي؛ ترتبط في ذهن المتلقي بالنجاح والبروز؛ مما يضفي على المنتوج

المشهر عنه صفة النجومية؛ وفي بعض الحالات يتم استخدام البلاغة، لتدعيم صفة الإبداع؛ كاستخدام التشبيه، والاستعارة..

وفي ومضة" زيدان" نلاحظ أن عنصر الشعرية، قد تجلى في بروز" النجم" والأطفال يلعبون؛ في سياق تداولي، لشهرة "زيدان" كأحسن لاعب كرة القدم في العا لم..، ثم نلاحظ، أن شعرية اللقطات الأخرى؛ قد تناغمت مشكلة مشهدا جميلا؛ حين جلس النجم " زيدان" أرضا مع الأطفال.. تأتي بعد ذلك لقطة أخرى مؤطرة بالدلالات البصرية، حققت قمة الإبداع والشعرية من خلال الجمع بين النجم "زيدان"، والنجمة الموجودة على القميص الذي قدمه الأطفال له؛ وهنا تتداخل رمزية النجمة من خلال معاني التناص، الموجودة في نجمة" الشركة"، ونجمة الموجودة على القميص؛ لكن المعنى الذي تفصح عنه القُبلة؛ هو ذاك الذي يرمز إلى نجمة الشركة؛ حيث يتدعم هذا الرمز، بالشعار الذي يعبر عنه بالدليل اللساني " نجمة، نحبها ونحب اللي يحبها"؛ وهنا، تبرز تداخلات كثيرة لثقافة الحب؛ والعلاقة التقليدية بين المحب والمحبوب..

د- **شعرية الشعار**: يعبر الشعار في الإشهار، عادة، عن شخصية المؤسسة؛ ولذلك فهو يعتمد على خاصية التكثيف والتركيز؛ إذ يحاول قول الكثير في ألفاظ وكلمات قليلة.

وفي شعار الومضة السابقة، اعتمدت مقاربة الحب؛ في بناء الشعار؛ ليس الحب من طرف واحد؛ وليس الحب، الذي يحكم بثنائية المحب والمحبوب، (انفراد المحب بالمحبوب)؛ وإنما هو حب تشاركي، يجمع كل من يحب المؤسسة السابقة الذكر.

إن هذا الشعار "نجمة، نحبها ونحب اللي يحبها" ، مبني على عاطفة الحب، الحب الذي تبنيه المؤسسة؛ بالوفاء للمستهلك؛ وبعدم خداعه، واستغلاله، واللقطة التي تجسد الوفاء والصدق العاطفي؛ هي تلك التي قبل فيها "زيدان" النجمة التي على القميص؛ وفي هذا شعرية تنبض حبا ووفاء؛ إذ تحيلنا هذه اللقطة؛ إلى التركيب الشعري والعاطفي للشعار؛ وهذا ما يفهمنا أن الحب المقصود، هو نجمة المؤسسة، من خلال النجمة على القميص، ورمزية النجم" زيدان" في الومضة الإشهارية..

3-**شعرية اللقطات الإخبارية:** يبدو الحديث عن الشعرية في العملية الإخبارية التلفزيونية، أمرا صعب التحقيق؛ لكن، تجربة علم الجمال التلفزيوني ، أثبتت أن النقل المباشر و الحي ،للحدث و هو يتشكل عبر صور القنوات التلفزيونية ؛باستخدام تكنولوجيا الاتصال ؛هو في ذاته شعرية ؛حيث لم نكن نتلقى في الماضي ،مثل هذا النوع من اللقطات و الصور للأحداث و هي تتشكل..

إن دراسة العملية الإخبارية التلفزيونية ؛تكشف لنا عن وجود علاقة بين المشاهد (المتلقي) و مضمون الأخبار ؛بمعنى أخر، تحصل التجربة الإخبارية لدى المشاهد عن طريق ما يسمى بالتشاركية والتزامنية أو التواقتية؛ ويفترض بعد ذلك حدوث تجربة نفسية ؛و شعورية، يضيف المشاهد إليها عواطفه و أحاسيسه، ووجدانه؛ وهنا ينتج ما يسمى شعرية الصورة التلفزيونية ،بلقطاتها.

وسنحاول هنا إبراز بعض الأخبار التي تناقلتها معظم القنوات التلفزيونية في أوقات لفة ، بما فيها الأخبار التي تم تداولها في شبكات التواصل الاجتماعي ؛واعتمدتها القنوات التلفزيونية.

أ- شعرية التجمعات البشرية:

لقد ساهمت تكنولوجيا الاتصال ؛عبر التطبيقات المختلفة للانترنت على نقل صور التجمعات؛ والمظاهرات ؛والاحتجاجات، فيما يعرف بالثورات العربية؛وعملت معظم الفضائيات على تغطية هذه الأحداث ؛بمشاهد ولقطات مختلفة ومتعددة (تونس، مصر، سوريا، ليبيا)؛ ولقد تمثل عنصر الشعرية في عدة مستويات؛ كالمستوى اللغوي؛ من خلال الشعارات؛ والقاموس اللغوي المصاحب لها..، ضف إلى ذلك عنصر الإنقضاء الزمني في علاقته بالثورات؛حيث تحول السرد التلفزيوني من الحديث عن نشاط الرؤساء،والوزراء،في الحكومات السابقة،إلى الحديث عن الثورة،والعارضة...

ب- **شعرية المأساة** :نأخذ هذا المستوى من التحليل ،من خلال التأكيد على الشعرية في لقطات الصورة التلفزيونية ؛للطفل الفلسطيني "محمد الدرة" رحمه الله.

لقد عكست لقطات الصورة الإخبارية دلالات مأساوية تبعثنا على الشفقة ،والتعاطف مع الشخصية موضع التغطية الإخبارية ، ..مما ولد شحنة عاطفية قوية مؤثرة؛ اتجهت نحو الشعرية.

- لقطة كبيرة للطفل الفلسطيني؛ بجوار الأب ،وفاعلية الحب والحنان؛ هذا مشهد مؤطر بالشعري ، و المؤثر، يوحي بدلالات متنوعة قدمت لنا "الكاميرا الذاتية" ، ملامحه ؛ من خلال عزلة الطفل والأب؛وضعفهما..

- لقطة جانبية للقناص الإسرائيلي (حركة الكاميرا نحو عمق الصورة) يصوب نحو الطفل،"محمد الدرة" ؛ في مستويات أخلاقية، وقيمية منحطة، وفي لقطة مقربة نشاهد الطفل قتيلا برصاص القناص ؛ حيث تتولد معاني عديدة من هذه الصورة؛ صورة الموت والقتل، التي توحي للشعب الفلسطيني المقاوم..

وعلى الرغم من قصر السرد الإخباري فقد بلغ عنصر شعرية المأساة أقصى درجات التكثيف النفسي العاطفي..

ج- **شعرية الكاريكاتوري/المؤثر**: عادة ما يساهم الصحفي المواطن؛ عبر تكنولوجيا الاتصال ؛ في بث صور بعض الأحداث ، وهي تتشكل وتتكون ومن بين هذه الصور نجد تلك التي يتم استخدام المضمون الكاريكاتوري فيها؛ وفي هدا المستوى نأخذ ؛صورة الرئيس الليبي "القذافي" رحمه الله،حين قدمت صوره في شبكات التواصل الاجتماعي ؛ والقنوات التلفزيونية الإخبارية ..

- **لقطات عامة وكبيرة**: بثت عدة قنوات إخبارية؛ منها قناة الجزيرة صور الرئيس القذافي حين ألقي عليه القبض ؛ في عدة مستويات :

- استعانت لقطات الصور الإخبارية للرئيس "القذافي" بمضمون الكاريكاتوري؛ القائم على السخرية؛ والاستهزاء، والتشويه ؛ والهزل ، والضحك؛محاولة تقديم مشهد يعكس شعرية ، وتكثيفا نفسيا عاطفيا، مؤثرا.

لقد ساهمت تكنولوجيا الاتصال؛ في ظل غياب أخلاقيات استعمالها في عملية اغتيال الصورة في حد ذاتها ؛ كثقافة ؛ وكمشهد ؛ حيث تحولت الصورة عن الموت ؛ إلى صور

الموت؛ والتفنن في تصويره وأصبحت هذه الصور الإخبارية ؛ تتفوق على صور الدمار والخراب والحروب ، الموجودة في الخيال التلفزيوني.

د- **شعرية الكارثي والمأساوي:** يقدم الخطاب الإخباري في تداولياته معاني عديدة لمتلقي الأخبار؛ يشكل بها تجربته اللتلفزيونية، وتتحول في أغلب الأحيان هذه التجربة إلى تجارب متعددة وفق الأطر المرجعة لهذا المتلقي. ويتبين لنا ذلك من خلال كيفية تعامل القنوات التلفزيونية مع أحداث الكوارث الطبيعية، ومع أحداث 11 سبتمبر 2001، من حيث التواقتية، وضخامة الحدث، والعنف، ومن حيث نجاح الصورة التلفزيونية بلقطاتها في نقل عملية سقوط البرجين، لقد بدأت "... عملية الإدراك الإخباري من أول وهلة شاهدنا فيها الطائرة الأولى تصطدم بالبرج الأول، ثم تنمو عملية الإدراك الإخباري هاته حين تصطدم الطائرة الثانية بالبرج الثاني، ويبلغ الإدراك الإخباري ذروته حين يتهاوى البرجان.." [16]

- شعرية اللقطة الكبيرة لتفجير البرجين وتبرز الشعرية هنا في تتابع لقطات اصطدام الطائرتين بالبرجين، في جو اشتعل نارا ودخانا، تاركا المجال للحبكة المأساوية الإخبارية.

خاتمة:

لقد تبين من مسار هذا المقال أن تطبيقات الشعرية صالحة للسمعي البصري، وخاصة لبيقاتها مع اللقطات التلفزيونية، بكل أنواعها، ولقد تبين أن البث التلفزيوني على المباشر يساهم بشكل كبير في تأسيس جماليات تلقي الشعرية في بعض الحالات وجماليات السماع، وجلال تلقي بعض الصور من قناة القرآن الكريم. ولاحظنا أن الشعرية غير قادرة على تفسير وتأطير بعض إفرازات لقطات الصور التلفزيونية واستخدمنا تعبير ما فوق الشعرية، وما بعد الشعرية للحديث عن ذلك، وبانتقالنا للخطاب الإشهاري التلفزيوني لاحظنا أن الشعرية قد تجلت في معظم اللقطات التي تم تحليلها، ولهذا حين نتحدث عن شعرية الإشهار أو الخطاب الإشهاري ينبغي ربط ذلك بالسياق السوسيوثقافي للمجتمع الذي يتلقى هذا الإشهار.

وفي حديثنا عن شعرية الخطاب الإخباري لاحظنا أن بلاغة الخبر تساهم بشكل كبير في توليد الإحساس بالمأساة والمؤثر، ومن ثمة فإن الخبر في تداوليته هو عبارة عن معادل موضوعي لما يحمله الإنسان داخله من هموم وأحزان وأفراح ...

الهوامش:

1- للتوسع في هذه النقطة حول تطور التلفزيون، أنظر:

Chaniac Régine Jézéquel Jean Pierre. La télévision, édition la découverte, paris, 2005.

2- أنظر: رياض عصمت. نظريات الجمال والفنون البصرية، الإذاعات العربية العدد:2 ، 2003 ، ص،ص 31.32 –بتصرف-

3- مختار ملاس. الشعرية، مقاربة كشفية في المفهوم والاصطلاح، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل العددان: 2-3 أكتوبر – مارس 2004-2005، ص47.

4- المرجع نفسه،ص47، نقلا عن/ فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء- المغرب .ط1 ، 1994.

5- راجع مثلا، د.حفناوي بعلي. إشكالية ترجمة المصطلح النقدي، مصطلح الشعرية في الخطاب العربي، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العددان: 4-5 أفريل- جويلية 2005.

6- Etienne sauriau. Vocabulaire d'esthétique. Presses universitaires de France. Paris. 1990. P4.

7- عبد النور بوصابة. الأساليب الاقناعية للومضات الإشهارية التلفزيونية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من الومضات الخاصة بمتعامل الهاتف النقال نجمة، رسالة ماجيستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2009، ص103.

8- Jean mitry, esthétique et psychologie du cinéma, édition universitaires, paris ; p 94.

* نلاحظ هنا أن التطور التكنولوجي الهائل قد غير بعض الشيء في عملية التصوير، إذ أصبح المواطن العادي، يرسل الفيديوهات ويضعها على شبكة الانترنت، دون الانتظار طويلا كما كان الشأن في وسائل الإعلام التقليدية، ولقد أصبحت بعض الفيديوهات المأخوذة بالهاتف النقال تنافس بعض الصور التلفزيونية، مثل: صور الفيضانات، الكوارث ، صور الاعتداء على الفريق الوطني في مصر، صور اعتقال الرئيس القدافي رحمه الله ... وذلك عبر مشاهدة هذه الفيديوهات على موقع youtube.

9- سامي الشريف ومحمد مهني. الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، مطبعة مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، 2001.ص166- بتصرف-

10- محمود ابراقن. المبرق، قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، دار تالة، الأبيار، ط2، 2007، ص533 –بتصرف-

11- للتوسع أنظر Marie José mondzain. L'image peut-elle tuer ? bayard édition, paris, 2002.

** نلاحظ هنا أن عملية كتابة السيناريو وعملية الإخراج التلفزيوني، قد أخذتا جوهر هذه الحركة من تقنية الكتابة الأدبية والسرد الأدبي، مثل: السرد القصصي والروائي، الذي يستدعي توظيف خيال المتلقي ليرى بعين الشخصة الأدبية...

12- للتوسع أنظر: مهدي عقيل. جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط1. وسامي الشريف ومحمد مهني، مرجع سبق ذكره، 2001 –بتصرف-

*** تأخذ الألوان دلالات أخرى في سياق تفسير الأحلام حيث تصبح سيمياء الألوان شيئا آخر، فاللون الأبيض مثلا عند ابن سيرين يدل في بعض الحالات على الموت.

13- عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، الطبعة الثانية، القاهرة، دار الفكر العربي، 1968، ص120.

14- Iouri lotman. Sémiotique et esthétique du cinéma. traduit du russe par saline Breuillard. Paris. Editions sociale 1977. P.54.

**** كان هناك ما يعرف بالسينما الصامتة، حيث رفض شارلي شابلين charlie chaplin السينما الناطقة، للتوسع أنظر:

- Jaques Aumout et les autres. Esthétique du film. Nathan 3eme éditions. Paris . p . 33.

15- بوصابة، مرجع سبق ذكره، ص146 –بتصرف-

16- لعرج، بنية القيم الإخبارية من الإخباري إلى الإخباري الجمالي، المجلة الجزائرية للاتصال، بن عكنون، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، العدد: 20 جوان 2008. ص96.

المظاهر الاسلوبية في قصيدة أبي مدين اليائية

أ/ محوي رابح
جامعة جيجل

توطئـــــة:

لما توسعت رقعة الإسلام وشملت ربوعا واسعة من قارة آسيا ودخل في الإسلام أجناس مختلفة
بة تأثر المسلمون بحضارات هذه الأمم وبدأ يظهر على حياتهم العامة مظاهر البذخ
لرفاهية التي لم يكونوا يعرفونها من قبل فأنكر قوم ذلك واتجهوا نحو الزهد في الحياة وترك الدنيا والانشغال بها والتفرغ للطاعة والعبادة وقد عرف ذلك في التاريخ الإسلامي بالتصوف ،و من رواده كثر آثرنا اختيار أبي مدين شعيب لريادته في هذا المجال و لما تركه من رصيد أدبي تمثل في شعره الذي وصلنا منه القليل و ما بقي ضاع مع ما ضاع من تراثنا العربي ، و ركزنا الدراسة على قصيدته اليائية منتهجين مستويات الأسلوبية و آلياتها .

أولا: مفاهيم

1 – الأسلوب و الأسلوبية:

الأسلوب هو الطريق، جاء في لسان العرب: « كل طريق ممتد هو أسلوب »(1).

و قد توسع بعد ذلك ليستعمله النقاد العرب القدماء أمثال ابن قتيبة في معرض حديثه عن فضل القران الكريم يقول:« يعرف فضل القران من كثر نظره ، و اتسع علمه ،و فهم مذاهب لعرب و افتنانها في الأساليب...»(2). و عل حازم القرطاجني كان أقرب في رؤيته إلى المفهوم المتناول حديثا حيث ينظر للأسلوب على أنه توالي المعاني و تعاقبها ،فلكل كاتب – مبدع – طريقته و أسلوبه في توالي المعاني و تعاقبها كما أوجز ذلك بيفون حين قال أن الأسلوب هو الرجل.

و الأسلوب هو الجذر الذي إذا أضفنا له اللاحقة – ية – يعطينا مصطلح الأسلوبية عند الغرب : Stylistique

« يمكن تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب »(3).

Science du style

و الأسلوبية كما يقال عنها حقا بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب (4) . و على حد رؤية الدكتور بشير تاوريريت فإن كوهين جان قد ضبط مفهوم الأسلوبية ضبطا دقيقا حين ربط بينها و بين الانزياح كلبنة قام عليها الصرح الأسلوبي إذ قال: « الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية ،و الانزياح وحده يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي »(5). ما الانزياح فهو استعمال المبدع للغة مفردات و تراكيب و صور استعمالا يخرج بها عما هو معتاد و مألوف. (6)

و على هذا الأساس فالأسلوبية استطاعت أن تفتك لنفسها موقعا مهما باعتبارها أداة لكشف جماليات النص الأدبي و أهم إجراء لها هو الانزياح.

2 – معنى التصوف:

قال الإمام الجنيد : التصوف هو استعمال كل خلق سني و ترك كل خلق دني.

وعرفه زكرياء الأنصاري بقوله :التصوف علم يعرف به أحوال تزكية النفوس ، و تصفية الأخلاق. أما الإمام بن عجيبة فيقول : هو علم يعرف به كيفية السلوك إلى ملك الملوك ... فأوله علم و وسطه عمل و آخره موهبة .(7)

و كما ذهب الأئمة و الدارسون في تعريفه مذاهب شتى فالأمر لا يختلف في حديثهم عن أصل اشتقاقه ،فمنهم من ذهب إلى أن أصل كلمة التصوف راجع لأهل الصفة و هم الرعيل الأول من رجال الزهد، ومنهم من اشتقه من لبس الصوف كابن خلدون إذ يقول : «و الأظهر إن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف»(8)... وغير ذلك كثير كأن يقال أن أصل التصوف من الصف الأول أو من صوفة الرجل الجاهلي الزاهد أو من الصفاء مع الله عز و جل .

و أيا كان الأمر فالتصوف أضحى مذهبا عريقا من المذاهب الإسلامية و شق طريقه إلى أكثر البلدان و أسس تقاليد خاصة به بغض النظر عما وجه له من نقد . و منذ النصف الثاني من القرن السادس الهجري بدأت شجرة التصوف الأندلسي تؤتي أطيب ثمارها و من أبرزهم أبو مدين شعيب(9). فمن هو أبو مدين شعيب المعروف بالغوث ؟

3– أبو مدين التلمساني شاعرا و متصوفا:

هو أبو مدين شعيب التلمساني المعروف بالغوث ،ولد سنة 509هـ بمدينة

اشبيلية بالأندلس اخذ العلم عن شيوخ الأندلس وتضلع فيه حتى صار فقيها ومحققا وشيخا من مشايخ الإسلام في عصره وإمام العباد و الزهاد والمتصوفة وكان قد استوطن في أخر عمره بجاية وكثر عليه الناس وظهرت على يده كرامات فوشى به بعض علماء الظاهر عند يعقوب المنصور(570هـ.595هـ) وقال له أنا أخاف منه على دولتكم فكتب لصاحب بجاية إن يبعث إليه وأوصاه بالاعتناء به ولما كان بالطريق مرض موته وعند وصوله العباد بتلمسان اشتد عليه المرض« وتوفي سيدي بومدين شعيب بن الحسين الأندلسي في سنة 594هـ عن نحو خمس وثمانين سنة... »(10) ترك ديوان شعر في التصوف والزهد والمدائح .

ثانيا : النص قيد الدراسة

1 – نص القصيدة:

يقول أبو مدين شعيب التلمساني في القصيدة التاسعة من ديوانه:

1- لست أنسى الأحباب ما دمت حيا	مذ نأوا للنوى مكانا قصيا
2- و تلوا آية الوداع فخـــروا	خيفة البين سجدا و بكيا2
3- و لذكراهم تسيح دموعـي	كلما اشتقت بكرة و عشيا
4- و أناجي الإله من فرط وجـدي	كمناجاة عبده زكرياء
5- وهن العظم مني بالبعاد فهب لي	رب باللطف من لدنك وليا
6- واستجب في الهوى دعائي فإني	لم أكن بدعاء ربي شقيا
7- قد فرى قلبي الفراق و حقـا	كان يوم الفراق شيئا فريا
8- و اختفى نورهم فناديت ربي	في ظلام الدجى نداء خفيا
9- لم يكن البعد باختياري و لكـن	كان أمرا مقدرا مقضيا
10- يا خليلي خلياني و وجـدي	أولى بنار وجدي صليا
11- إن لي في الغرام دمعا مطيعا	و فؤاد صبا و صبرا عصيا
12- أنا من عاذلي وصبري و قلبي	حائرا أيهم أشد عتيـا
13- أنا شيخ الغرام من يتبعنـي	أهده في الهوى صراطا سويا
14- أنا ميت الهوى و يوم أراهم	ذلك اليوم يوم أبعث حيـا (11)

2 – بين يدي القصيدة:

القصيدة للوهلة الأولى تبدو غزلية يترجم فيها الشاعر لوعة الفراق و وحشة البين و الهجر ، لكن هيهات أن تكون كذلك ، فالمعاني الرابضة وراء هذه اليائية أعمق من أن تفهم مباشرة دون عناء ،فالشاعر هو أبو مدين شعيب وهو كبيرهم الذي علمهم التصوف وفنونه ،و شعر المتصوفة – كما أحوالهم – تفهم بالتأويل لا بالظاهر كما يقول ابن عربي : العالم في نفسه ليس إلا حلما يجب تأويله لفهم الحقيقة . و الشاعر بهذا الاعتبار عند الصوفية مصنوع على عين الله جسمه في الأرض وقلبه في السماء و هذا ما يمده بالومضات الإلهية.

عل الملفت للانتباه عند القراءة الأولى لهذه القصيدة هو أن أبياتها الأربعة عشر قد عبرت النص المقدس – القران الكريم – بامتياز ، فتقاطعت فواصلها مع آياته الكريمة لتعطينا معاني أكثر عمقا و بناء أكثر جزالة ،و هذه الظاهرة ستأخذ حقها من الدراسة في مايلي من البحث.

تبدو الذات الشاعرة تلظى بنار الوجد و تسح الدموع تلو الأخر لفقد الأحبة و بعدهم ،و الأحبة في عوالم الصوفية هم : الذات الإلهية و ذات الرسول الكريم و ذات الشيوخ و الأئمة،

ثالثا: الدراسة الأسلوبية

إن الجانب التطبيقي في تحليل النصوص الأدبية مازال عقبة كأود يتعثر أمامها الكثيرون رغم الكم الهائل من التنظير في هذا المجال. و عل اختيار المنهج الأسلوبي يمنحنا مرونة أكثر في تعاملنا مع قصيدة أبي مدين اليائية هذه، و ستكون هذه الدراسة على المستويات الأسلوبية المعروفة: الصوتي و الصرفي و الدلالي و التركيبي.

* المستوى الصوتي :

و يسمى المستوى الإيقاعي فالإنسان ميال بطبعه إلى الإيقاع الذي يساير حركاته الانفعالية(12) ،و لأن الشعر كلام موسيقي تنفعل لموسيقاه النفوس ، و تتأثر القلوب (13) تناغم معه الإنسان فنظمه و أنشده و سمعه و درسه ، و من مجالات درسه له الجانب الصوتي و الذي يعتبر مهما في معرفة اللغة .و يعد التحليل الصوتي مهما في الدراسة الأسلوبية كما

عبر عن ذلك الدكتور نور الدين السد إذ يجد أن هناك « إمكانات تعبيرية كثيرة كامنة في المادة الصوتية» (14)

من هذه المنطلقات نحاول إظهار هذه الإمكانات الكامنة في المادة الصوتية لقصيدة أبي مدين اليائية ، و البداية مع الموسيقى الخارجية و المتمثلة في البحر الذي اختاره الشاعر و هو الخفيف وتفعيلاته هي:فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

القافية و مع اختلاف النقاد القدماء في تحديد تعريف لها،فقد اتفق كثير منهم على أنها آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله . وهي في قصيدة أبي مدين الياء الممدودة، و حرف الروي هنا هي الياء المشبعة بحرف المد الألف . و الياء حرف جوفي

و الذي يضفي على القصيدة إيقاعا مضاعفا ليس الموسيقى الخارجية فقط بل الداخلية أيضا ، وذلك ما ينطلق منه جان بيار شومري « إذ يجد أن بعض القصائد تستمد إيقاعها و موسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني غير معلن من التوترات الصوتية » (15) .وهذا النظام الداخلي مرده لتكرار الحروف أو الكلمات أو تكرار الجمل بعينها .

ـ تكرار الحروف:

الحرف الذي كان له الحظ الوافر على لسان الشاعر هو حرف الياء الذي كرر 48 مرة منها 14 مرة للقافية و 34 ما عدى القافية، و الياء حرف جوفي

أما باقي الحروف فقد تواردت بشكل متقارب لكن الملفت للنظر أن البيت الواحد تتكرر فيه حروف لا تتكرر في البيت الذي يليه و هذا يقود للقول بأن هناك استقلالا موسيقيا لكل بيت إن جاز التعبير و الرابط الذي جمعها هو حرف الياء الذي بدا وكأنه يلف هذه الأبيات و يلمها .

الهندسة الافتتاحية: و هي أن يبدأ الشاعر الشطر الأول بحرف والشطر الثاني بالحرف ذاته وفي ذلك جرس ملفت للسمع، و من ذلك في القصيدة قول أبي مدين في البيت الثالث عشر:

أنا شيخ .... أهده في الهوى ....

فالألف بناء الهندسة الافتتاحية لهذا البيت في كلمتي أنا و أهده و اجتمع الضمير المنفصل و الفعل المضارع في سبيل هذا البناء الذي لو تكرر لذهب بالقصيدة إلى تميز أكثر وضوح .

التجانس الأمامي الخلفي: يحدث هذا النوع من التكرار عند تجانس الصوت عبر حدود كلمتين متواليتين، وله طاقة موسيقية أخاذة،و نجده في خمسة 5 مواضع في القصيدة و هو كم يكفي لإشاعة الجرس الموسيقي الكافي مقارنة مع عدد أبيات القصيدة الأربعة عشر.و هذه المواضع هي:

في البيت الأول ... نأوا للنوى... ،تكرر حرف النون في بداية كلمتين متجاورتين .

في البيت الثاني ... خروا خيفة...، كذلك في هذا الموضع تكرر حرف الخاء في بداية الكلمتين المتجاورتين .

في البيت السابع ... قلبي الفراق ...   ـاف تكررت في بداية الكلمة الأولى و في نهاية الثانية.

في البيت العاشر ... خليلي خلياني... ، الخاء تكرر في بداية كلتا الكلمتين.

في البيت الحادي عشر ... صبا و صبرا ... ، و كذا الأمر مع حرف الصاد.

و البين أن هذا الاختيار ليس اعتباطيا بأي حال بل مقصود لذاته لإعطاء هذه النغمة المميزة و التي يحسها القارئ الذي يجد نفسه يشاطر المبدع شعوره .

ـ تكرار الكلمات:

ليس هناك كلمة بارزة في النص يمكن أن تلفت انتباه المحلل لكن الملفت في هذه القصيدة هو تكرار الكثير من الكلمات مرتين في المتن الشعري مثل:

(قلب 2، حيا 2، الدموع 2، الوجد 2، البعاد 2، الفراق 2، الصبر 2)

و قل ما تتكرر الكلمة أكثر من ذلك: رب 3، الهوى 3.

* **المستوى الصرفي :**

يشمل بنية النص الصرفية من أسماء و أفعال و ضمائر .

الأسماء:و تعرف بعلامات منها التنوين و الكسرة و دخول الألف و اللام عليها وكذا حروف الجر.

و الظاهر أن الأسماء كان لها الحظ الوافر في بناء قصيدة أبي مدين شعيب و لذلك دلالة ستتضح أكثر عند مقارنتها بنسبة ورود الأفعال . والجدول الموالي فيه تفصيل لهذه الأسماء :

مجموع الأسماء	المعرفة	النكرة	أسماء الأفعال	الصفات و النعوت
77	41	14	05	06

الأسماء المعرفة تعني القصد و التحديد

نذكر على سبيل المثال الأحباب ،النوى ،الوداع ،دموعي ،الغرام ،اللطيف، اليوم نورهم ...

مجموع الأسماء المعرفة	المبدوءة بالألف و اللام	المضافة	الضمائر المنفصلة	أسماء الإشارة	الأسماء الموصولة
41	18	23	04	01	01

أسماء الأفعال تقوم بدور الفعل المشتقة منه ،و قد تواتر في القصيدة بشكل يعزز حركيتها لحد ما ....

أما الصفات و النعوت فقد وردت في ستة مواضع.

الأفعال :يشترك الفعل مع الاسم في بناء النص، وفي قصيدة أبي مدين تواردت الأفعال أربع و عشرين مرة تأرجحت بين الماضي و الحاضر و الأمر وفي الجدول الموالي إحصاء لها:

عدد الأفعال	الماضي	المضارع	الأمر
24	11	10	03

حظ أنها نسبة قليلة ،تقارب فيها عدد الأفعال الماضية و المضارعة و معناه أن الذات الشاعرة تتأرجح بين الماضي و الحاضر، بين الزمن الذي كان فيه الأحبة حاضرين والزمن الذي غابوا فيه محدثين ألما أثمر هذه اليائية .

و الأمر زيادة على وروده المحتشم فقد أدى غرض الدعاء لله و التضرع له في هذه اللجة من المشاعر التي يقدر سموها و قوة وقعها الله عز و جل أكثر من سواه .

***المستوى الدلالي:**

و يطلق عليه المعجمي أيضا ، وفيها – يتناول المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ و ما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب ،كتصنيفها إلى حقول دلالية ... –

الحقول الدلالية:

حقل الألفاظ الدالة على المحبة:

الأحباب ، وجدي ، الهوى ، قلبي ،خليلي ،الغرام ،فؤاد ،صبا . وهذا المعجم ينتهي في مصب واحد هو مدى تعلق الشاعر بأحبابه فاستعمل الهوى و الغرام و الصبا و الوجد وكلها مرادفات الحب الذي يكنه لهم حتى بعد غيابهم .

حقل الألفاظ الدالة على الفراق و البين:

نأوا للنوى ، قصيا ،آية الوداع ، البين ،ذكراهم ،اشتقت ،البعاد ،الفراق، اختفى.

حقل الألفاظ الدالة على الألم و الحزن :

خروا ،بكيا،دموعي، وهن العظم، فرى ،نار، دمعا مطيعا ، عاذلي، حائر، أشد عتيا، ميت.

حقل الألفاظ القرآنية :

وهذا الحقل يلفت انتباهك من الوهلة الأولى التي تطالع فيها القصيدة ففواصلها تعبر النص المقدس. القران الكريم . و بالأخص سورة مريم،فللقران الكريم مكانته في بناء القصيدة الصوفية « عن طريق التالف بين لغة القران و لغة الشعر . الصوفي . و انسجام الموضوع الشعري و معادل المضمون القرآني » (16) وفي ذلك دلالة واضحة على مدى ارتباط الشاعر أبي مدين شعيب بالقران الكريم كيف لا وهو الإمام المتصوف .

الفاصلة الشعرية	الآية الكريمة التي تناص معها	رقم الآية	السورة
مكانا قصيا	فحملته فانتبذت به مكانا قصيا	22	مريم
خروا سجدا و بكيا	... إذ تتلى عليهم آيات الرحمان خروا سجدا و بكيا	58	مريم
بكرة وعشيا	... فأوحى إليهم أن سبحوا بكرة و عشيا	11	مريم
كمناجاة عبده زكرياء	ذكر رحمت ربك عبده زكرياء	02	مريم
وهن العظم	قال ربي إني وهن العظم مني...	04	مريم
هب لي ...من لدنك وليا	... فهب لي من لدنك وليا	05	مريم
لم أكن بالدعاء رب شقيا	... و لم أكن بدعائك رب شقيا	04	مريم
شيئا فريا	... قالوا يا مريم لقد جئت شيئا فريا	27	مريم
نداء خفيا	إذ نادى ربه نداء خفيا	03	مريم

أمرا مقدرا مقضيا	... و كان آمرا مقضيا	21	مريم
صراطا سويا	... فاتبعني أهدك صراطا سويا	43	مريم
يوم أبعث حيا	... و يوم ابعث حيا	33	مريم

حقل الألفاظ الصوفية :

يشمل الجدول أدناه جملة المصطلحات الصوفية الواردة في قصيدة الشاعر أبي مدين، و تقسيم الجدول مستند إلى ما ورد في المعجم الصوفي لصاحبه محمود عبد الرزاق و الذي صنف المصطلحات الصوفية إلى قسمين:

. الأول يشمل المصطلحات الصوفية التي تجيزها الأصول القرآنية و النبوية... و الثاني يشمل المصطلحات الصوفية التي لا تجيزها الأصول القرآنية و النبوية »(17)

البيت	التي تجيزها الأصول القرآنية و النبوية	التي لا تجيزها هذه الأصول
01	الأحباب /المحبة	فراق
01	حيا / الحياة	يوم الفراق
02	خيفة / الخوف	نورهم / نور
03	لذكراهم / ذكر	ظلام
05	بالبعاد / البعد	بنار
05	اللطف	شيخ
06	الهوى	ميت / موت
07	قلبي / القلب	
09	البعد	
09	باختياري / الاختيار	
10	خليلي / الخلة	
10	فؤاد / القلب	
10	صبرا	
12	صبري / الصبر	
12	قلبي / القلب	
13	الهوى	
14	حيا / الحياة	

حقل الألفاظ المتناقضة

أنسى / ذكراهم

حيا /ميت

نورهم / ظلام

اختياري / مقدرا

مطيعا / عصيا

وهذا الحقل يوحي بزمنين متقابلين، الأول زاهرو منير، أي الزمن الذي كان فيه في وصال مع أحبته، و الثاني مظلم و معتم وهو رمز لزمن الفراق و البعد عن الأحبة.

* **المستوى التركيبي** :

و نتناول في هذا الجانب تركيب الجمل ومدى طولها أو قصرها ،و التقديم و التأخير فيها ،... أي أن المحلل ينطلق من الجملة أو من جزء منها.و يعد هذا الجانب من الأهمية بما كان في الدراسة الأسلوبية لمعرفة خصائص العمل الأدبي .

الروابط:

و تعد عاملا مهما في مدى تماسك النص و تراصه، و تشمل حروف العطف و حروف الجر، فكلما علت نسبتها في النص دلت على تماسك النص و ترابطه.

حروف العطف: يقول الخطيب القز ويني: الوصل عطف بعض الجمل على بعض و الفصل تركه ، العطف يكون باستعمال حروف العطف العشرة و هي (و، ف، ثم، حتى، أو، ما، أم، لكن، لا، بل). و الوصل كما يقول الدكتور رابح طبجون – يلعب دورا فعالا في البنية السطحية ،أي على مستوى الشكل ... و لاستكمال الدلالة العميقة » (18)

و إحصاء أدوات الربط في القصيدة اليائية يعطينا النتائج الآتية :

(و:14 ، ف : 4 ، لكن : 1)

حروف الجر : وقد تواترت في النص ثلاثة عشر مرة في النص كله على الشكل التالي : (ب : 5 ، في : 4 ، من : 3 ، ل : 1)

الأسلوب و مدى انزياحه :

الإنشائي: و له طاقة داخلية في النصوص و قد فسر هذه الطاقة الدكتور رابح طبجون بقوله – وذلك بتجاوزه إلى فضاءات دلالية تتعدد فيها الألوان و الأشكال ،مما يمنح المتلقي فرصة الإبحار خارج الحدود النمطية »(19)

الاستفهام : أيهم اشد عتيا ؟

يتساءل الشاعر أيهم أشد قسوة عليه أعاذله الذي لا يجد له تبريرا في هواه ، و هو جاهل لا محالة سواء في عالم الحب فهو غير مجرب للهوى و تباريحه ، أو في عالم الصوفية فهو مازال خارج نظام الكون و لم تكشف له الحجب بعد ليحس بالحب الأعظم أم ربما يكون قلبه الذي ما عاد قادرا على تحمل الهوى فقسا على صاحبه يلومه و يعاتبه .

الأمر: فهب لي... من لدنك وليا

الأمر هنا نداء من عبد ضعيف لرب رءوف وبهذه الصفة يخرج الأمر عن أصل تسميته ويصبح تذللا و دعاء و استعطافا.

النداء: يا خليلي

يبدوا أن صاحبا الشاعر المرافقين له طيلة وصلته الشعرية و طوال رحلته الشعورية مازالا ماثلين في الشعر العربي كشاهدين على وقائع القصيدة و أحداثها جميعا،فهاهو أبو مدين شعيب يلتفت إليهما يشكو إليهما لوعته و هواه و ينهاهما أن يتجاوزا حد المشاهدة فهو يفضل أن يبقى متفردا مع وجده.

خبري: و هو كل قول يفيد المتلقي بما لم يكن عنده يحتمل التصديق كما التكذيب .ومن الأمثلة الواردة في النص :

لست أنسى الاحباب / تلو أية الوداع / اختفي نورهم / أنا شيخ الغرام

انزياح الصور :

و الصورة هو المصطلح الذي شاع استعماله للدلالة على التعابير المجازية بمختلف تسمياتها البلاغية من تشبيه و استعارة و كناية ...

الاستعارة و انزياحها :

تلو آية الوداع : الوداع عادة موقف الفراق ،لكن هنا انزاح عن مألوفه وأصبح كتابا مقدسا استعار له الشاعر آيات تتلى ، ليضفي علي هذا الموقف صفة من العلو وعلى مشاعره هالة من القداسة .

فرى قلبي الفراق :

اختفى نورهم:النور عادة يكون للكواكب و النجوم لكن خرج به الشاعر عن العادة و ـ ليصبح النور مشعا من أحبابه كأنهم نجوم غير أنهم من الإنس . وهي صورة كثيرة التداول بين المبدعين مع تفاوتهم في مستوى تناولهم لها .

نار وجدي : الوجد تملك فؤاد الشاعر حتى قوي وتعاظم ثم صار نار تلضا ، و إنه يراها نار عيسى عليه السلام و هو أولى الناس بها صليا، وهة استعمال فيه عدول واضح عن المألوف .

خاتمة:

مع نهاية هذه الجولة التحليلية الخاطفة بين ثنايا قصيدة أبي مدين شعيب التلمساني ،وبين طيات معانيها، ممتطين مركب الاسلوبية بمستوياتها الاربع، يمكن اجمال ما شاهدنا من معاني ظاهرة وباطنة في النقاط الآتية الذكر :

1 . الشاعر مولوع بالقران الكريم و لهذا فانه يضمن أبياته ألفاظ القران الكريم و معانيه و يبدو هذا جليا في قصيدته اليائية التي اقتبس الفاضها من سورة مريم

2. الشاعر كونه صوفيا فانه يبلغ معاني الصوفية ضمن أشعاره و يسعى لتحميل الشعر هذه المعاني الفلسفية فيلاحظ على شعره الغموض .

3. شعراء الصوفية يبدعون أغراض جديدة في الشعر فيؤسسون لمعاني الشوق و الحنين لربهم.

هوامش:

1. ابن منظور جمال الدين ابو الفضل الإفريقي: لسان العرب ،دار صادر بيروت ،ط 1 ،1990، ج1، مادة (س.ل.ب) ،ص 473.

2. ابن قتيبة : تأويل مشكل القرآن، تح: أحمد صقر ، القاهرة ،(د.ط) ،1984، ص10.

3. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب ،تونس،ط1982،2،ص34.

4. حياة معاش ,الأشكال الشعرية في ديوان الششتري اطروحة دكتوراه في الادب المغربي جامعة الحاج لخضر باتنة, 2011ص/24

5. حياة معاش, الأشكال الشعرية في ديوان الششتري اطروحة دكتوراه في الادب المغربي جامعة الحاج لخضر باتنة, 2011ص/ 26

* : écart , déviation* الانزياح ترجمة لعدة مصطلحات غربية منها

6. ينظر : يحي الأمير :جديد كتاب الرياض الإنزياح من منظور أسلوبي ،ص01.
7. عبد القادر عيسى : حقائق من التصوف ، منشورات دار العرفان ،حلب ، ط19، 2010، ص17.
8. ابن خلدون عبد الرحمان:المقدمة ، تح: حامد أحمد طاهر ،دار الفجر ،القاهرة ،ط1 ، 2004، ص 577.
9. حياة معاش الشكال الشعرية في ديوان الششتري,اطروحة دكتوراه في الادب المغربي جامعة الحاج لخضر باتنة,2011ص29
10. العربي بن مصطفى الشوار .ديوان ابي كدين شعيب .مطبعة الترقي دمشق .ط1938 .ص/41
11. ديوان أبي مدين شعيب الغوث ، ديوان غير محقق ،القصيدة التاسعة .
12. قاسم مومني : نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ، (د.ط) ، 1982، ص202.
13. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ،مطبعة لجنة البيان العربي ، ط3 ، 1965، ص17.
14. نور الدين السد : الأسلوبية و تحليل الخطاب ،دار هومة ،الجزائر ، (د . ط) ، 1997، ص62.
15. ميخائيل ريفاتير : معايير تحليل الاسلوب ، تر: حميد الحمداني ، منشورات دراسات سال ، 1993، ص66.
16. .قران كريم ،سورة مريم .
17. محمود عبد الرزاق : المعجم الصوفي ، دار العلوم القاهرة ، العنوان الرابط:

http// www .shmila.ws.

18. رابح طبجون :فاعلية الاسلوبية في قصيدة مرثية لاعب سرك ، مجلة الاداب :تصدر عن قسم الغة العربية ،جامعة قسنطينة ، العدد10، ص39.
19. المرجع نفسه ،ص43.

الفضاء الروائي في مقاربات عبد الملك مرتاض
"رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ أنموذجا"

أ/ مصطفى بوفادينة
جامعة جيـجل

مقدمة :

كان الباعث الأساس في بعث حركية النقد وإخراج النص من القيود التي كبلته ردحا من الزمن هي القطيعة الايبستيمولوجية التي أحدثها النقد الغربي مع المناهج السياقية، التي لم تكن ترى فيه إلاّ مرآة لصاحبه أو إسقاط لواقع اجتماعي، أو حركة تاريخية، أو كبتٍ نفسي، فمسألة التعامل مع النص كانت و لا تزال المحرك الأساسي لتساؤلات النقاد ويبقى الأكثر إلحاحا بما أنه مدار الفعل النقدي هو في الكيفية الناجعة و الوسيلة الصائبة لمعالجة نص أدبي معين.

هذه الأطروحات وغيرها أعتبرت الروح الجديدة التي أملت تغيير رؤية النقد للعمل الفني، والعمل على إخراجه من قيود و ضيق المناهج السياقية إلى رحابة وسعة المناهج النسقية التي أولت الاهتمام للنص باحثة في بنيته و معماريته، رافضة السقوط في النظام النقدي التقليدي المبني أساسا على التقيد (بالمسلمات) و إصدار (الأحكام المسبقة)1 ، و بذلك أذنت لبروز مرحلة جديدة سيكون لها بعث الإبداع من جديد عن طريق هذا النقد الجديد.

هذا التحول في الدراسات النقدية لم يبق حبيس بيئته، بل تعداه إلى بيئات أخرى، فعن طريق الترجمة

و المثاقفة و المدارسة تمّ التأثر و التفاعل ،فثار النقاد الجدد عندنا على المناهج القديمة، و رأوا أنّه لابد من إعادة النظر في تلك الدراسات التي استمدت منهاجها و طرائق بحثها من علم النفس

و من التاريخ و من علم الجمال2.

دعوة و إن كانت أصولها غربية إلاّ أنها تماشت مع الروح الجديدة للنقد الجديد، وبسبب تلك الرؤى الحداثية المنبثقة من رحم تساؤلات النقد الغربي تعرض الخطاب

النقدي –إذن–إلى تلك الهزة العنيفة التي زعزعت الكثير من قناعاته،حيث وجد نفسه فجأة أعزل أمام سيل من النظريات الأدبية الغربية3، التي دفعته دفعاً إلى مساءلة مشروعه النقدي و التفكير في إعادة صياغة آلياته النقدية وأدواته الإجرائية،مستنداً في ذلك على إبداعات النقد الغربي،وعلى التطور النقدي الحاصل في بعض البلدان العربية (كالمغرب، و تونس ومصر و سورية و لبنان)، الذين نشطت الحركة النقدية عندهم بفعل حركية الترجمة التي لحقت الكثير من المؤلفات الغربية التي عنيت بالمناهج النصانية.

وبذلك حقق النقد الجزائري منذ ثمانينيات القرن الماضي قفزة نوعية وتحولا في تلك المفاهيم النقدية التي لم تعد قادرة على مواكبة روح العصر و جريانه السريع و المتجدد، و لقد قاد هذا التحول في بلادنا نقاد ساقهم دافع التجديد الإطلاع عن كثب على الحركة النقدية الغربية بكل مستجداتها4، ومن ثم العمل على تبني هذه الاتجاهات النقدية الحداثية في .راساتهم، مثل عبد الحميد بواريو، و عبد المالك مرتاض، و رشيد بن مالك و مجموعة من النقاد الشباب— الجامعيين–* الطموحين إلى التغيير، و عليه أحدث فعل التثاقف فعله في المشروع النقدي الجزائري، حيث ثار النقاد على بعض المفاهيم و المصطلحات و الأشكال و المضامين التي أضحت من مخلفات ماضي المناهج العتيقة (السياقية)، و يتمثل لنا مصطلح المكان كأحد تلك المخلفات ،و الذي كان يأتي فقط عرضا في الدراسات النقدية القديمة، ولم يكن ذا خطر يذكر.

إلاّ أنّه ومع بروز النقد الجديد دخل مصطلح المكان حقل الحداثة فثار حوله لغط كثير ، فمفهومه الذي انحاز إلى مصطلح الفضاء عند الغربيين دون لبس أو شائبة،أخذ عند العرب منحى آخر تمثل في عدم اتفاقهم حول مفهوم موحد،وذلك بسبب الترجمات التي تضاربت وتشتت،

و لقد وقفنا على ذلك الخلط المعرفي بين مصطلح الفضاء كمبحث نقدي حداثي له خصوصيته في النص السردي، و بين تلك المصطلحات التي لم تكن تأتي في الأعمال الفنية إلاّ عرضا أو مجرد ديكور للزينة، و من بين تلك المصطلحات التي أسقطها النقاد العرب على للح الفضاء نجد مصطلح المكان، و مصطلح الفراغ، و مصطلح المجال، و إن كان هذا حير بنسبة أقل، لكن الشيء الذي لمسناه في دراساتهم هو تحول مصطلح المكان من مجرد

مكان عادي عرضي لا يقول شيئا إلا جغرافيته، إلى ذلك المكان الفاعل و المتفاعل داخل النص، والذي يلف مجموع العناصر السردية المتبقية.

مّا ميزة ميزت الأعمال النقدية العربية الحداثية، و تطور في آلية مقاربة النصوص الإبداعية، لكن إن كان هذا حال المصطلح في النقد العربي عموما فكيف هي حاله في النقد الجزائري خصوصا؟ ،وما هي الخصوصية النقدية الجزائرية في التعامل مع مصطلح الفضاءكآلية إجرائية؟

هذا ماسنطلع عليه مع ناقدنا عبد الملك مرتاض ونحن لا نروم أننا وقفنا على رؤيته النقدية إجمالا بل هو غيض من فيض وإن أردنا ذلك فهو مشروع نقدي متكامل يجب أن يتكلل بجهود الكل.

1 – الفضاء الروائي في مقاربات عبد الملك مرتاض

"رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ*أنموذجا*

كما ألمعنا أنفا فنحن لانريد مساءلة أي مشروع نقدي بقدر مانريد مدارسته و نحاول جهدنا الإطلاع على مدى تحقق تلك التصورات والرؤى النظرية لدراسة الفضاء في المدونة النقدية الجزائرية قصد معرفة مدى التطابق بين النظرية والتطبيق، و يبقى الإجراء هو وحده الكفيل بتقريب الفهم النقدي لأي مصطلح.

ونحن إذ نروم ذلك فأول تطبيق يصادفنا هو دراسة عبد الملك مرتاض على "رواية زقاق المدق" لـ "نجيب محفوظ"، والتي حصرها في ثماني صفحات، فضل في مقاربته هذه مصطلح المكان على مصطلح الحيز بوصفه مقابلا ومعادلا للفضاء السردي، وهو إذ يشذ عن تشيعه لمصطلحه –الحيز– يورد توضيحا لذلك يقول فيه:"« أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد منه بدا، وإلاّ فإننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النقد الروائي، حيث أنّ المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخراة أشمل وأوسع وأشسع مثل الحيز أو الفضاء، بيد أننا تجنبنا قصداً اصطناع الحيز هنا لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص مثل، القاهرة، وسيدنا الحسين، والأزهر وهلم جرا، ذلك بأنّ المكان لدينا هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي، أو أسطوري، أو كل ما يندّ عن المكان المحسوس: كالخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال،

الأشياء المجسمة مثل الأشجار، والأنهار وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من أو تغير، ولما كان النص هنا تعامل أصلا مع المكان، ولم يكن مفهوم الحيز في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية قد تبلور في الأذهان بعدُ، فإننا اضطررنا إلى المراوحة بين الاستعمالين معا، المكان لكل ما هو جغرافي، والحيز لكل ما هو غير ذلك في النص»5.

إننا إذ نورد هذا النص على طوله فلمعرفة التحليل الذي يسوقه باحثنا تدليلا على اختياره المكان دون الحيز– خلافا لكل أعماله النقدية–، فقد حصره في عاملين اثنين كانا لهما الحسم في تبنيه هذا.

العامل الأول: يمثله العامل الواقعي الجغرافي للأمكنة الواردة في الرواية.

أما العامل الثاني: فيمثله العامل التاريخي، أي أنّ الحيز لم يتبلور بعد كمفهوم في أذهان الروائيين العرب وفي كتاباتهم أثناء الحرب العالمية الثانية، وهو تاريخ وقوع أحداث رواية زقاق المدق.

نستطيع القول –إذن– أنّ إشكالية المصطلح لا تزال واردة في الإجراء النقدي تختفي نظريا لتطفو تطبيقيا، وكيف لا ونحن قد تتبعنا المصطلح عند عبد الملك مرتاض ورأينا تفرده بمصطلح الحيز الذي لفهُ بتلك الهالة القدسية ورفعه فوق الفضاء والمكان، غير أننا نجده يؤوب إلى مصطلح المكان يقارب به رواية زقاق المدق، لأنّ الرواية حافلة بالمكان الواقعي، تكاد تخلو من الحيز، وهذا الذي يراه مرتاض مخالف لما يورده في تحليله للحيز نظريا حيث يقرر قائلا: « إذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية ،فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل حيث يغتدي الحيز من بين مكونات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة ... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية–خرافة–قصة–رواية...) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو من هذا الاعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا»6.

إنّ هذا الحكم الذي يقرّه مرتاض على مركزية الحيز في أي عمل سردي نجده ينقضه من أساسه كالتي نقضت غزلها من بعد قوة أنكاثا،فهو حينما يفضل مصطلح المكان دون الحيز مقابلا للفضاء السردي هنا نجده خالف كل ما ذهب إليه سابقا في تبنيه للحيز، وتزداد

ضبابية الطرح عند ناقدنا في التعليل التاريخي الذي جعله مرتكَزًا في اختياره للمكان، وأنّ زقاق المدق كتبت في مرحلة تاريخية لم يكن مفهوم الحيز قد تبلور، لكنه ينافي هذا التخريج في قوله:« ولمّا جاء العرب يكتبون الرواية في القرن العشرين لم يفُتْهُمْ التعامل مع الحيز بوعي فني كامل، ففي حين كان الحيز يعني لدى نجيب محفوظ وروائيين آخرين كثير كل شيء، فكانوا يبالغون في وصفه ويبرعون في بنائه، حتى لا يشك أحد من المتلقين في أنه حيز حقيقي (مكان جغرافي)»7 ، لا يسعنا إلاّ أن نقف إزاء هذا النص موقف المتسائل المستنكر لذلك النفي وهذا الإثبات، ولا أخال أحدا يقف موقفا محايدا من هذا التذبذب الذي يتضح أكثر في قوله:... لم يفتهم التعامل مع الحيز بوعي فني كامل.

لا نزال نتتبع الآراء النقدية لعبد الملك مرتاض فيما يخص الحيز والمكان، لقد أكد آنفا أنّ المكان له حدود تحده، وأنّ الحيز لا ـود له ولا نهاية، حيث يغتدي من بين مكونات البناء الروائي، ما يصدق على هذا القول: أنّ الحيز أساس في بناء العمل الروائي، وأنّه هو الذي يمده بالجمالية الفنية وهو الموجه للراوي فيمنحه لغة تأويلية، و يجنح بالقارئ نحو خيال جامح، وخلافا لذلك الرواية المشكلة من أمكنة جغرافية واقعية قد لا نجد فيها بعض جماليات العمل الفني، نستمد هذا من رأي ناقدنا أنّ روائيي القرن التاسع عشر تواضعوا في كتاباتهم الروائية على مصطلح المكان المركزي المشكل لِلأماكن الثانوية، وأنّ هذا الأمر وجده لا يختلف كثيرا لدى الروائيين العرب، ورأى أن المكان يرسم بشيء من الدقة عجيب مثلا عند نجيب محفوظ، في روايته "زقاق المدق" حيث أن الكاتب أراد أن يصور لنا بالعدسة القلمية هذا الشارع الشعبي البسيط حتى كأننا نراه، ونذرع مساحته، ونقطع مع حميدة مسافته، ونعرف ما يجاوره من شوارع وأحياء... من أجل كل ذلك لا يجد القارئ شيئا مما كان يريد أن يعرفه إلاّ عرّفه إياه صاحب النص، فيكسل فكره، ويتبلد ذهنه، فلا ينطلق خياله8.

نقول وما الحاجة –إذن– إلى قراءة عمل كهذا لا يولد إلا كسلا فكريا وبلادة ذهنية، وانسداداً في أفق الخيال، هذا العمل –زقاق المدق– الذي في وسمه بهذه النعوت كأنّه يخرجه من دائرة الإبداع الفني، الذي خاصيته إضفاء جمالية التلقي لدى القارئ، هو نفسه العمل الذي يقول فيه:"إن "زقاق المدق" تعد في رأينا إحدى قمم الأعمال الروائية العربية إطلاقا، باعتراف بعض المستشرقين أنفسهم، حيث ألفينا مثلاً فيال كما يقول أندري ميكائيل

A.mikaèl:" يَعتبرُ هذه الرواية واحدة من أفضل ما أنتجه نجيب محفوظ من روايات معروفة في هذا اليوم". ويردف مرتاض قائلا:« ولو أقتصر نجيب محفوظ على كتابة زقاق المدق وحدها لما حيل بينه و بين أن يكون بها وحدها أكبر روائي عربي معاصر »9.

إنّ النقد المعاصر لا يستسيغ هذا التضارب في الآراء ولا إصدار الأحكام المسبقة، دون تريث وروية وهو ما جنح إليه باحثنا،وإن كان رأي مرتاض بأنّ العمل الفني الذي يتخذ من المكان أساسا في بناءه الروائي يبقى قاصرا بالموازاة مع الحيز الذي يفتح أفاقا شاسعة لا متناهية، وخلافا لتصوره هذا وجدنا الناقد المغربي حميد لحمداني يعلي من شأن تواجد الأماكن في المتن الإبداعي بقوله:« إننا نجد في العالم العربي أمثلة كثيرة، وخاصة في روايات "نجيب محفوظ" حيث تتحول أغلب أحياء وشوارع القاهرة و جوامعها إلى مادة لخلق فضاء الرواية»10.

إنّ توظيف مصطلح المكان دون الحيز كمقابل للفضاء في هذا المقاربة النقدية عند عبد الملك مرتاض كان مرده كما رأينا أن رواية "زقاق المدق" حافلة بالأماكن الواقعية، و هو ما أقرّه عليه الباحث يوسف وغليسى ولو إضمارا، فيرى أن ناقدنا اصطنع في هذا الكتاب – يقصد تحليل الخطاب السردي– مصطلح المكان، خلافا لسائر كتبه التي اصطنع فيها مصطلح الحيز، لأنّ هذه الرواية لا تحفل كثيرا بدلالات الحيز قدر احتفالها بالأمكنة الجغرافية11.

لا يمكننا إلاّ مخالفة هذا الطرح بوسم أمكنة رواية زقاق المدق بجغرافيتها وواقعيتها المفرطة، وإنّنا لنذهب مع رؤية سيزا قاسم في تساؤلها: هل قاهرة نجيب محفوظ هي القاهرة المعزية؟* وهو تساؤل مشروع، لأن أمكنة الروايات هي أمكنة تحيل إلى المتخيل أكثر منها إلى الواقعي، وهو مذهب جون بيف تادي أيضا الذي يرى أنّ التشخيص لا يعني المحاكاة الواقعية وإنّما هو نتاج بنية الدلائل الفضائية، أو الدلائل المنتجة للفضاء داخل المحكي، وانطلاقا من هذا التصور يقيم الطاهر رواينيه حكمه على أن قاهرة نجيب محفوظ ليست سوى ما تمنحه لنا اللغة من إمكانات لتخيل هذه المدن، أو الفضاءات الحضرية12.

هذه الرؤية نفسها نجدها عند عبد الملك مرتاض في مقاربته للزمن في هذه الرواية، حيث وجد أنّ شارع زقاق المدق من أقدم الشوارع التي أسست بالقاهرة، أستنتج ذلك من قول السارد:" ...تألق في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري13.. وهو يرى في أقدمية

شارع زقاق المدق (بصرف النظر عن أن يكون ذلك حقا واردا مكانيا في التاريخ، أم مجرد خلق أزلي جديد عبر العالم الروائي)14 ، وهنا لايعير اهتماما لجغرافية المكان، أو تخيله اللفظي، و هذا يخالف ما اقرّه سابقا بواقعية أمكنة رواية زقاق المدق.

لقد أطلنا الوقوف عند اختيار وتفضيل عبد الملك مرتاض لمصطلح المكان دون الحيز، وذلك لما عايناه من إشكالات وثغرات نقدية مرجعها إلى التضارب في أفكاره، فكان لزاما علينا التطرق لها و إبانتها قبل الخوض في مقاربته للمكان، ذلك المكان الذي رآه يتمازج مع الزمان حيث يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره، وعليه عنون الفصل الثالث بالزمكان وهو مزج تركيبي منحوت من الزمان والمكان – وهو المصطلح الذي عايناه عند الغربيين ورأيناه نشأ مع نظرية النسبية لاينشتاين وتلقفه باختين مستخدما صيغة كرونوطوب، لكن ناقدنا لا يشير لهذه الريادة المصطلحية الغربية إطلاقا.

ونحن نستقرأ مقاربته النقدية التي اضطر فيها إلى المراوحة بين الاستعمالين معا المكان لكل ماهو جغرافي، والحيز لكل ما هو غير ذلك في النص، فوجدنا لفظ المكان تواتر لأزيد من ستين مرة، وأكثر من ذلك إذا أحصينا حضوره المضمر في حين وجدنا أنّ مصطلح الحيز قد ذكر سبع مرات على سبيل الإطلاق، و بالتحديد في التمهيد، و لم يذكر سوى مرتين في صلب الدراسة، والظاهر أنه التبس بالمكان دلالة و إجراء، ثم إنّ الذريعة التاريخية ستسقط أمام الريادة المصطلحية15.

وعودٌ على بدءٍ إلى مقاربته فإنّه وبعد التمهيد لعمله وسَوْقِ التعليلات و التبريرات لتوظيفه المكان مقابلا للحيز وللفضاء يمضي الناقد عبد الملك مرتاض أولا في دراسة حيز النص: حيث يقرّ ابتداء أنّ العناية بحجم النص المدروس، و وصف مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية، لذلك يقدم وصيفا لمساحته، حيث عول على طبعة دار القلم ببيروت، التي وجد عدد صفحاتها بلغ أربعين ومائتين بمقياس: **17x24**،

و لكن كما جرت العادة عند الطابعين فالبداية تنطلق من الصفحة الخامسة، ووجد أنّ نصف الصفحة الأربعين بعد المائتين (الصفحة الأخيرة في النص) أبيض، فإنّ المجموع الحقيقي لعدد صفحات نص "زقاق الصدق" **5. 235** صفحة16.

هذا الحيز النصي الذي بيّنه مرتاض هو الذي عناه ميشال بوتور في معرض حديثه عن الفضاء النصي من دراسة للمطالع، و تنظيم الفصول، و البياض الواقع بين الصفحات و بين السطور17، فناقدنا يجتزأ بعضا من هذه التقنية دون توثيق منه أوحتى مجرد الإشارة إلى ذلك ،

و هو عمل نجده يتكرر في جل مقارباته.

و بعد وصفه لمساحة النص ينتقل إلى دراسة المتن الإبداعي، فيتتبع أنواع الأمكنة في النص و درجة تواترها بداية بتحليل مكان "زقاق المدق"،حيث وجده يمثل المكان المركزي المحوري، الذي تدور في فلكه باقي الأمكنة مع العناصر السردية الأخرى، و رأى أنّ اختياره كمكان لم يكن مقصودا لذاته و إنما اختير من باب الشجرة التي تخفق وراءها الغابة، فهذا الزقاق إذن وعكس ما يشكل مدينة القاهرة كلها، من حيث تعكس القاهرة مصر كلها18.

أما في تقنية الاعتماد على هذا المكان فمرده –كما يظن مرتاض- إلى الواقعية التي يتشرها السارد "نجيب محفوظ"، لذلك فهو لا يتنبأ بالغيب أو بمستقبل الإنسانية وإنما حسبه أن يصف عصره و ينقل أحداث زمنه بصدق إلى الأجيال التالية،كما يجب أن يصف المكان الذي رآه أو عاش فيه و قد فعل –أي السارد في نصه-، ولأجل ذلك عمد النص إلى أصغر وحدة ممكنة في مدينة ضخمة، و هي شارع صغير متقادم، ثم تدرج من خلال وضعه إلى محاولة تحليل نفسيات مجموعة من الشخصيات التي تقطنه، و كانت شخصيات هذا الزقاق الصغير تمثل كل النماذج البشرية بما فيها من خير و شر، أيضا يقدم باقي الأمكنة و كيف أنها تتسع لكل الصراعات بين كل الطبقات.

وخلص مرتاض إلى أنّ السارد وضع لكل شخصية وما تمثله من حالة اجتماعية إطارا مكانيا يحويها،كمنزل أم حميدة: و يمثل الفقر و التعاسة، و ما يدور في شاكلته، وهناك منزل سنية عفيف: و يمثل توسط الحال، و هناك منزلا سليم علوان، و فرج إبراهيم: و يمثلان

الفخامة والضخامة، ثم هناك منزل السيد رضوان الحسيني الذي تعرض للوصف في النص: و يمثل الورع والتقوى و البساطة معا.

بهذا الإحصاء للمنازل وجدها أربعة أمكنة، تمثل أربعا من الطبقئت الاجتماعية، إلا أن أفخم هذه المنازل وهما: منزلا علوان و إبراهيم لا يوجدان في الزقاق، لأنه زقاق المحرومين. و للولوج إلى باقي الأمكنة في النص المطروح للمقاربة يمضي ناقدنا في استخدامه لتقنية الإحصاء السيميائية فيجدها تتنوع إلى سبعة أنواع على الأقل بإضافة الأماكن التي رأيناها آنفا.

1-الشوارع
2-الأحياء
3-الساحة و الميادين
4-الدكاكين و المتاجر.
5-المقاهي و الحانات
6-المقابر و المدارس

و عليه يذهب إلى تصنيف هذه الأحياء مجتمعة إلى صنفين اثنين: الحيز الخارجي، والحيز الداخلي.

أ- الحيزالخارجي: يتمثل في شارع الأزهر، و الصنادقية، و سيدنا الحسين، و الباب الأخضر والأزقة المحيطة بالجامع الكبير، و الغورية و الحلمية و الجمالية، و الموسكي، ودكان الشاب الرقيع، و حانة فنش، و حانة فيتا، و منزل فرج إبراهيم، و قصر سليم علوان و التل الكبير.

ب-الحيز الداخلي: و يتجسد أساسا في: زقاق المدق، و مقهى كرشة، و قاعة الحلاقة، ودكان العم كامل، ومنازل:عباس والعم كامل والمعلم كرشة وأم حميدة وحسنية وسنية ورضوان و وكالة سليم علوان و مزبلة زيطة.

بعد إحصائه للأحياز جميعها، يرى مرتاض غياب الحيز الطبيعي من هذا النص، و المبرر في ذلك أنّه لا يخرج عن إطار المدينة و صخبها و بناياتها، ما عدا أشعة شمس الغروب التي يفتتح بها النص مساحته، و أشعة شروقها التي ذكرت في بعض أخر النص19، لذلك رأى أنّ بنية المكان في هذا النص حضرية خالصة، و تتويجا لملاحظاته المتصلة بالمكان الروائي

يورد أهم الأمكنة الواردة في المتن الإبداعي مرتبة حسب تواترها، و قد تواترت في مجموعها إلى ما يزيد عن ثلاثمائة وأربعة وسبعين (**374** مرة) كان أكثرها ذكرا و تواترا زقاق المدق بـ: مائة واثنتين و تسعين مرة (**192** مرة)20.

يقرّ مرتاض أنّه لم يحص كل الأمكنة، بل تغاضى عن تلك التي ذكرت في النص ثلاث مرات فأدنى، مثل القاهرة و الحلمية، و الباب الأخضر، و عماد الدين، و حديقة الأزبكية، كما وجدناه-أيضا- يتحلل من الأخطاء التي قد تلحق تقنية الإحصاء، زيادة أو نقصا، لأنّ الوسائل اليدوية و الذهنية التي يصطنعها في عملية الإحصاء تحتم وقوع السهو و الخطأ21.

أما فيما يخص علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى، نجد الناقد عبد الملك مرتاض يخصص الحيز الأكبر من مقاربته النقدية للمكان، حينما يريد ربطه بالشخصيات، فيستطرد في ذلك أيّما استطراد، و يؤكد على أن رؤية أي شخصية للمكان خاضع للتركيبة النفسية والأخلاقية و الدينية، و يضرب على ذلك مثالا تختلف فيه رؤية الحب و الكراهية لمكان واحد هو "زقاق المدق" من قبل شخصيات متعددة:

أ-زقاق المدق في منظوري حميدة و حسين:

فحميدة كانت ترى الزقاق سجنا مظلما و الحالة حالة فقر، و حتى بعد احترافها الدعارة وتمرغها في النعيم لم تفارقها تلك النظرة الساقطة للزقاق و أهله. يمثله الحوار الذي دار بينها وبين أمه فبعدما ذكرت المكان و ساكنيه بسخرية ردعتها أمها عن سلق الزقاق بلسانها الحديد، وأنّ أهله سادة الدنيا22، فترد حميدة بحدة و وقاحة.

-سادة دنياك أنتِ، كلهم كعدمهم.

-آه يا خسارتك يا حميدة! لماذا توجدين في هذا الزقاق؟

إنّه تأوه ممزوج بتقريع و لوم،فشخصية حميدة مثال على كره المكان بكل ما يحويه، و هي نظرة تنكر مع شخصية أخرى هي شخصية حسين، حينما يقول لأمه يوما و هو يهارشها:

بيت قذر، زقاق نتن، أناس بهائم!

ثم يطلّق المكان ليؤوب إليه من جديد لكن دون أن يغير موقفه الماقت له فهو يقول بشيء من المضاضة و الامتعاض بعد عودته إليه:

"هجرت المدق، فأعادني الشيطان إليه، سأضرم به النار، هذه خير وسيلة للتحرر منه"

إنّ هذه النظرة السوداوية للمكان من لدن الشخصيات تجعل منه عبئا ثقيلا عليها، فتتصارع الأحداث وفق هذا المقت و الكره له.

ب-زقاق المدق في منظوري عباس و رضوان.

فعباس كان وفيا للمكان الذي قضى فيه زهاء ربع قرن، غير متنكر له، و لا ناقم منه، و لا ساخط عليه.

يستخلص مرتاض هذا الحب من الحوار الذي جرى بين عباس و حميدة حينما اتفقا على الزواج، قال لها، بأنهما سيكونان أسعد الناس في زقاق المدق،و تتجلى أيضا رؤية عباس المحبة للزقاق و أهله في قوله: زقاقنا لطيف أيضا لما أجمع أمره على مغادرته، و اختياره السفر يعلل ذلك: أنت السبب يا حميدة! أنا و الله أحب زقاقنا، و أحمد الله على ما يرزقني به من كفاف، ومثل شخصية عباس المحبة، نجد شخصية رضوان الحسيني الذي يمثل الورع و التقوى والبساطة، أيضا هناك شخصية محبة للزقاق و إن كانت ثانوية، تمثلها أم حميدة في قولها: أهله سادة الدنيا.

إنّ الناقد عبد الملك مرتاض لكي يستقرأ المكان و يجلي ما يحمله من شحنات وإيقونات دلالية يربطه برؤى الشخصيات،فالمكان ميت إلى أن تلجه الشخصية فتطبعه بطابعها النفسي، وتلفه بأحاسيسها و مشاعرها، فتكسبه دفقا و حركية فاعلة،ولا يقف ربطه عند هذا الحد بل يتعداه إلى كل ما يلفّ المكان حتى من القذارة و الرطوبة و الظلام، فمن خلال إيحاءات اللغة وما تفرضه من تأويلية ،و باستعانته بالتفكيكية ينفذ إلى أعماق الألفاظ، فيعلم أنّ المكان (زقاق المدق) مكان متقادم بعضه منقض، و بعضه الآخر يريد أنّ ينقض، مظلم لا تزوره الشمس، ورطب لا يتجدد فيه الهواء، و يعني ذلك ضمنيا أنّه نتن ، نية الوصف إذن و ما تحمله دلالات اللغة المجازية التي رآها مرتاض متجلية في سيميائية القذارة، و أنها في هذا النص تنهض بدور الدلالة على الفقر و التخلف.

إننا وجدناه يعتمد في مقاربته لهذا النص آلية أخرى يزاوج بها المكان و الحيز ،يَسِمُها بالتكامل المكاني، و تظهر فاعليتها حينما لا يمكن للحدث أن يتجسد في مكان واحد، بل تكتمل معطياته و تفاصله في أمكنة الأخرى من خلال الجمع بين الدلالات التي

تحيلنا إليها الأحداث، وهو التصور الذي يحقق لنا مفهوم **الفضاء الروائي**، و حول هذه التقنية نجده يقول:« يصطنع النص تقنية سردية، يمكن أن نطلق عليها التكامل المكاني الذي نقصد به تبادل المواقع عبر المكان الواحد، فلقاء عباس الحلو مع حميدة لا يتم في زقاق المدق، و إنما في شارع الأزهر مثلا »23.

و في الأخير يختم عبد الملك مرتاض مدارسته للمتن الإبداعي "زقاق المدق" إشكالية المكان بما ابتدأه به أولا، أي الرؤية الزمكانية،إلاّ أنّه لا يدرسهما وفق تشابكهما و تمازجهما كما مرّ معنا سابقا لكن ضمن إطار الصراع الخفي بينهما، و على خلاف ما أوجده من تكامل للأمكنة تفرضه رؤى الشخصيات و تتابع الأحداث، نجد أنّ الزمن لا تصدق عليه تقنية التكامل، بسبب اضطراب مواقف الشخصيات، و لأنّه في مجمل النص هو زمن نفسي زئبقي لا نستطيع القبض عليه، لذلك ارتهنت العلاقة بينهما في وضعية مضطربة، جعلت من المكان متعدد متفلت، يتجلى ذلك في الموقف السردي الذي يجسده عباس الحلو الذي كثيرا ما كان يتمنى حين كان يلتقي بحميدة لو أنّ الشّارع يطول و يمتد أكثر، فالزمان ينهب اللحظات، والأرجل تنهب المكان.

فالنص يفرض أنّ هناك صراعا بين المكان و الزمان، فالزمن لا يرحم و المكان يضيق، والشخصية لا ترتضي بسيرة هذا و لا ذاك معا24.

إنّ ما يمكن أن نستخلصه من مقاربة الناقد عبد الملك مرتاض(الحيز- المكان) في المتن الإبداعي "زقاق المدق"، هو محاصرته للمصطلح، و ذلك حينما لا يحلله إلا بربطه بباقي العناصر السّردية -كما رأينا ذلك- فقد ربطه بالشخصية، و من خلال تتبع السّارد و كيف وظف الوصف لتحديد الأمكنة استنبط تقنية التكامل المكاني، أيضا حينما تتبع المكان في علاقته مع الزمن، وجدها علاقة صراع في النص، يريد باحثنا توصيل رسالة مفادها أنّ الخطاب النقدي المعاصر لا يقنع بالمسلمات، فهو خطاب شامل يحيط بالنص من كل جوانبه، و على الناقد المعاصر أن يتحلى بعدة ميزات، أدركنا جلها مع ناقدنا و رأيناه متمثلا بها و هي:

1-إلمامه بالمناهج النقدية، سهّل عليه ولوج النص، و محاصرته وفق تقنية التكامل بين المناهج، كما نجده يورد ذلك في عنوان مقاربته هذه و يسمها بـ: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية

زقاق المدق،و لقد عاينا ذلك معه حينما استعان بالمنهج الإحصائي على علاّته ، و التي قد اعترف بها،

و يذهب في نعيه له مع غريماس و يشاطره بعض رأيه بأنّ نتائجه لا يمكن الارتياح ا ولا يمثل إجراء سليما، لكن لا يسلّم مرتاض بهذا الحكم كليا و يرى أنّ غياب الإحصاء في بعض الأطوار المعينة أسوء بكثير من حضوره، و يتساءل كيف يمكن أن تتكشف لنا حقيقة الشخصية المحورية في عمل سردي ما مثلا؟ فهل سيكون بمجرد الملاحظة و الانطباع الذاتي؟25

لقد وقفنا على قيمة الإحصاء في معرفة تواتر الأمكنة في النص السردي أيضا ،ثم الاستعانة به كإجراء في معرفة الشخصيات و أكثرها محورية و صنعا للحدث ، و إن كنا نجد ، يؤاخذ ناقدنا على تركيبه بين المناهج، و يرى في عناوين مقارباته أنّها جذابة تأخذك، ولكن إذا اطلعت عليها لم تجد شيئا26.

2–امتلاكه لناصية اللغة سهّلت عليه تفكيك النص إلى أصغر وحداته، و من ثم تحليل شفراته لمعرفة ما يكمله من إيقونات و دلالات تحيل إلى الأمكنة و قد تم استقراء ذلك أيضا من خلال تتبع الشخصية و تعديها من مكان إلى آخر و هو ما أطلق عليه صيغة التكامل المكاني، أيضا وظّف تأويلية اللغة في مقاربته للمكان و علاقته بالشخصية فتم استنباط الحب و الكره للمكان الواحد.

، ميزات هذه المقاربة النقدية، لكن لا يمكننا أن نتغاضى عن بعض سقطات النقد العربي عموما و الجزائري خصوصا و التي –ربما– لم يتفطن لها في حينها بسبب حداثة المناهج و الإجراءات المطبقة على المتون الإبداعية، لكن الزمن يفعل فعله في كل شيء، ونحن إذ ندارس هذه المقاربة لا لإصدار الأحكام، و لكن للوقوف على تجليات العمل النقدي لدى ناقدنا، وكما أسلفنا فأي عمل لا يخلو من نقائص و قد اتضحت لنا معالمها في:

1–التضارب الذي وقع فيه الناقد عبد الملك مرتاض حينما اختار مصطلح المكان دون الحيز، والتعليل الذي ساقه مرتكزا على البعد التاريخي أولا، و ثانيا على أنّ التقنيات السردية لم تكن قد تجلت بعد كالحيز الذي لم يكن قد تبلور في أذهان روائيي القرن التاسع عشر بعد، وعليه

أصدر حكمه على أمكنة رواية"زقاق المدق" بجغرافيتها لاتّصافها بالواقعية، إنّ التضارب الواقع في حكمه يخلي الرواية من الحيز ، و هو القائل في معرض تنظيره لهذه المقاربة: « أنّ المكان أمسى مجالا للتنافس و التفنن بين الكتّاب الساردين، فإذا هو يخضع للواحدية طورا و للتعددية طورا، وللواقعية طورا (في كل هذه المجالات ركض نجيب محفوظ و حلّق)، و للواقعية العجائبية طورا آخر»27،

و لقد فصلنا القول في التمهيد الذي عقدناه كمدخل لمتابعة مقاربته،أنّ التبرير والتعليل الذي من خلاله اختار مرتاض مصطلح المكان دون الحيز يفتقد للانسجام .

2-في مقاربته للفضاء النصي أشار فقط إلى حجم الرواية ووجد أنّها تتكون من **235.5** صفحة، لكنّه لم يتعرض إلى مستوى هذا الفضاء، كدلالة الغلاف و العنوان، و تغيرات الكتابة على الرغم أنّ دراسته دراسة تطبيقية محضة من وجهة ، و ضخمة **299** صفحة من وجهة أخرى28.

3-إنّ تقنية التكامل المكاني التي استنبطها مرتاض و التي تحيل إلى أن مكانا يكمل الآخر وذلك لتسهيل عملية تنقل الشخصية وقوع الحدث، هذه التقنية في حقيقتها ما هي إلاّ مجموع الأمكنة التي تشكل الفضاء الروائي، و هي نفسها التقنية التي نستخلصها من كلام حميد لحمداني وهو يميز بين الفضاء و المكان إذ وجدناه يقول: «إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان، المكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء... و ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة و متفاوتة فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية»29.

لقد وجدنا عبد الملك مرتاض يقفز على التنظير المهم الذي أورده لحمداني في مبحثه الذي خصصه للفضاء الحكائي، و يقصر كل عمله على فضاء النص و يراه قاصرا بالنسبة للحيز، فيقول: «غير أنّ الدكتور لحمداني اتجه بناء على قراءاته الفرنسية متجها يُعنى بحيز الصفحة، وحروفها، وفراغها أو بياضها»30.

هذا الحكم فيه بعض التجني، و الذي يطّلع على آراء لحمداني يرى أنّه لم يقف عند فضاء النص فقط و لكن عالج جل مباحث الفضاء ورؤية النقد الغربي خصوصا الفرنسي منه، في حين أنّ الدراسات حول الفضاء السردي كانت لا تزال في مهدها.

4-أيضا من الآراء النقدية لباحثنا عبد الملك المرتاض و التي تدفعك دفعا لمساءلتها قوله: «أنّ لحمداني تدارك النقص في أعماله حين انزلق إلى الاستعانة بكتابات جيرار جينات، و جوليا كرستيفا و آخرين، و قد رأينا أنّ جمهرة الكتابات الجادة إنما توقفت لدى الحيز بالمفهوم الذي ذهبنا إليه»31،و لقد رأينا في تتبعنا للمصطلح عند حميد لحمداني* أنّه لا ينفي الأخذ و الاستعانة بالتنظير الغربي، و حتى أنّه يورد بعض الإجراء عليه وفق رؤية جوليا كريستيفا و ربطها الفضاء بثقافة العصر،ووجدناه يحيل إلى ذلك، فهل باحثنا حينما قارب الحيز – المكان – و حينما تكلم عن الصورة التي تخلقها لغة الحكي و ما نشأ عن اللغة المجازية من دلالات و تأويلية، قد انطلق من فراغ دون أن يتفاعل مع من سبقوه؟،وكيف استطاع استنباط أنّ مكان "زقاق المدق" لا يعدو أن يكون مكانا قذرا، مظلما رطبا، متخلفا، لولا أنّه ربطه بدلالة اللغة الحوار بين الشخصيات، والمونولوج النفسي، و كلها دلالات ترتبط باللغة المجازية، فهذا المكان الذي يستخلصه مرتاض، هو ذاته الفضاء الدلالي الذي يتكلم عنه جيرار جينيت الذي أرجعه إلى لغة الشعر أكثر منه إلى لغة السّرد، لكن لا نجد ناقدنا يشير إلى أنّه قد استعان بهذا المبحث، بل يجعل نفسه هو السّباق وأنّ باقي الأعمال تدور في فلكه.

و ما عساه يقول حينما يرجع الواحد إلى ثنائية الحب و الكره ، لقد وقف على هذا الاختلاف من خلال تتبعه لرؤية الشخصية للمكان و عليه بنى حكمه، و هي التقنية التي تكلمت عنها جوليا كريستيفا في حديثها عن الفضاء بوصفه منظورا حيث رأته يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي، و قد شبهت الرواية في هذه الحالة بالواجهة المسرحية، و أنّ الرّاوي هو الذي يحدد أمكنة شخصياته .

نكتفي بهذا القدر هنا، لكن يبقى التساؤل قائما هل إزاحة الحيز و التعامل مع المكان راجع لتوفر النص السردي على أمكنة جغرافية حقيقية مثل القاهرة و الأزهر و سيدنا الحسين؟ مع العلم أنّ نصا في حجم رواية "زقاق المدق" لا يمكن أن يخلو من أحياز وفق المفهوم الذي يتبناه ويورده الناقد في كثير من مؤلفاته، وهو المفهوم الموصول بالخطوط و

: و الأحجام والأشكال و الأشياء المجسّمة، مثل الحركة و التغيرات، فما الذي وقف وراء هذا التغير؟

-أهو البحث الدؤوب في التعامل مع المصطلح النقدي؟

-أم أنّ المفاهيم المقترحة تبقى دوما نسبية و قابلة للتطويع و الامتداد؟

-أم أنّ إملاءات طبيعة النص تبقى دائما فوق النظرية و المنهج و المصطلح؟

هذه التساؤلات اللاهثة خلف الحقيقة والباحثة عن الانعتاق هي وليدة الإجراء النقدي الذي أظهر من خلاله الناقد عبد الملك مرتاض ذلك التفاعل مع المصطلح الذي أخصبه بمفاهيم عدة.

الهوامـش:

1. ينظر: جون كلود كوكي، السيميائية (مدرسة باريس)، تر، رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2003. ص.11.
2. ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 02.
3. ينظر: نادة عقاق، السيميائيات السردية و تجلياتها في النقد المغاربي المعاصر (نظرية غريماس نموذجا)، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2004/2003. ص. 301.
4. ينظر: عز الدين المخزومي، الواقع النقدي الجزائري الجديد بين هاجس التبعية المدرسية وروح الانفلات والتأصيل (مجلة اللغة والاتصال)، دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ع1، أكتوبر، 2005، ص.26.

* النقاد الجامعيين: كأحمد يوسف ،حسين خمري، شريبط احمد شريبط، يوسف وغليسي و غيرهم.

5. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفككية سيميائية لرواية زقاق المدق، ص .245.
6. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص. ص .191،192.
7. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص.200.
8. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص. ص. 198 .199.
9. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص. 22.
10. ينظر: حميد لحمداني،بنية النص السردي، ص. 65.
11. ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، إصدار رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص. 75.

المعزية: نسبة إلى المعز لدين الله الفاطمي، مؤسس القاهرة، ورابع خلفاء الدولة الفاطمية الشيعية الإسماعيلية، (969-1171).

12. ينظر: الطاهر روainية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، ص. 238 .
13. المقطع من رواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، أخذا عن عبد الملك مرتاض ،تحليل الخطاب السردي، ص 230
14. ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص .230 .
15. ينظر: يوسف سعداني، فضاء العتمة في روايات واسيني الأعرج، ص. 20.
16. ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص.246.
17. م. ن ، ص.246 .
18. م. ن، ص. 248 249.
19. م. ن، ص. 250.
20. م. ن، ص.250.
21. م. ن، ص.ص. 253.254.
22. م. ن، ص. 257.
23. م. ن ، ص.ص، 259. 260.
24. م. ن ، ص.26.
25. ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب السردي، ص .363.
26. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص.11.
27. ينظر: محمودي البشير، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، ص. 293.
28. حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص. 63.
* لمزيد من الاطلاع ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي من ص. 53 إلى ص. 72.
29. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص .192.
30. م. ن، ص .194.